



Universidade Estadual de Campinas - Unicamp
Instituto de Artes - IA

Gustavo de Medeiros Santos

**Baden Powell À Vontade:
recursos técnicos para arranjos de violão solo.**

Campinas - SP
2016

Gustavo de Medeiros Santos

**Baden Powell À Vontade:
recursos técnicos para arranjos de violão solo.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música na área de concentração em Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.

Este exemplar corresponde à versão
final da dissertação defendida pelo
aluno Gustavo de Medeiros Santos, e orientado pelo
prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento.

Campinas - SP
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Santos, Gustavo de Medeiros, 1989-
Sa59b Baden Powell À Vontade : recursos técnicos para arranjos de violão solo /
Gustavo de Medeiros Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Hermilson Garcia do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Powell, Baden, 1937-2000. 2. Violão. 3. Performance (Arte). 4. Música
popular. 5. Arranjo (Música). I. Nascimento, Hermilson Garcia do, 1969-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Baden Powell À Vontade : technical resources for solo guitar
arrangements

Palavras-chave em inglês:

Powell, Baden, 1937-2000

Guitar

Performance art

Popular music

Arrangement (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Hermilson Garcia do Nascimento [Orientador]

Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga

José Alexandre Leme Lopes Carvalho

Data de defesa: 18-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

GUSTAVO DE MEDEIROS SANTOS

ORIENTADOR(A): PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HERMILSON GARCIA DO NASCIMENTO
2. PROF(A). DR(A). LUIZ OTÁVIO RENDEIRO CORRÊA BRAGA
3. PROF(A). DR(A). JOSÉ ALEXANDRE LEME LOPES CARVALHO

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 18.08.2016

Agradecimentos

À minha mãe e ao meu pai, Tânia e Gilberto, pelo incentivo, apoio e amor incondicional desde sempre.

À minha tia e minha prima madrinha, Rosamaria Arnt e Ana Arnt, pelo apoio, carinho, hospedagem e pelas dicas.

Ao meu orientador, professor “Hermes”, Budi Garcia, pela contribuição, apoio, parceria, disposição e amizade ao longo dessa jornada.

Aos professores Luiz Otávio Braga, Zé Alexandre e Jorge Schroeder por estarem dispostos a participar das bancas de qualificação, defesa e por contribuírem com outras ideias e sugestões ao projeto.

Ao Edu Lobo e Ulisses Rocha pelas instruções valiosas quanto ao estudo de violão.

Aos professores com os quais aprendi desde o início de minha formação musical: Adrianne Simioni, Júlio Herrlein, Daniel Sá, Edu Visconti e Fábio Leal.

Ao seu Cláudio, dona Cida e sua família pelo apoio, carinho e acolhimento.

Aos amigos de casa, Edu Guimarães, João Casimiro e Lis Blanco que contribuíram no dia a dia com humor, paciência, apoio, e pelo papo descontraído.

Aos amigos Chico Santana, Camilla Silva, Paula D’Ajello, Thiago Xavier que também me ajudaram, inspiraram algumas ideias a cada conversa, e com quem troquei inúmeras referências.

Aos amigos e parceiros de ofício, além dos já citados, Carol Ladeira, Fernando Sagawa, Klesley Brandão, Ramon Del Pino, e tantos outros amigos músicos com os quais convivo pelas experiências práticas vividas, pela paciência e compreensão com o momento de reclusão necessário para a escrita.

Muito obrigado a todos!

Resumo:

Esta pesquisa tem como objetivo compreender e descrever recursos técnicos utilizados por Baden Powell no LP *Baden Powell À Vontade* (Elenco, 1963) e elaborar novos arranjos para violão solo fazendo uso prático desses mesmos recursos que serão compreendidos e descritos. Para tanto, realizam-se análises musicais sobre transcrições do seu violão em 3 faixas integrais e em trechos das outras 7 faixas, a fim de identificar quais são os recursos mais recorrentes, como ocorrem as interações entre essas técnicas, quais são as suas possibilidades variativas - frequentemente de inclinação rítmica - e de que maneira ocorre a exposição de elementos contrastantes. Além de analisar o comportamento técnico violonístico, procura-se relacionar os recursos com a concepção, a estética e a trajetória de Baden Powell partindo de sua biografia e estudos musicológicos já realizados sobre o intérprete (DREYFUS, 1999; MAGALHÃES, 2000; CAIADO, 2001; SCHROEDER, 2006). Após observação contextual do meio musical no qual esse artista estava inserido e da descrição desses procedimentos técnicos, leva-se o estudo a campo prático, expondo a criação de três arranjos para violão solo, nos quais se utiliza a apropriação do conteúdo musical estudado.

Palavras chave: Baden Powell; Violão; Performance (Arte); Música popular; Arranjo (Música).

Abstract:

This research aims to understand and describe technical resources of Baden Powell in *LP Baden Powell À Vontade* (Elenco, 1963) and develop new arrangements for solo guitar making practical use of these techniques that are understood and described. Therefore, take place musical analysis of transcriptions of his guitar in 3 full tracks and parts of 7 other tracks in order to identify which are the most recurrent resources, how does its interactions between these techniques occur, what are its possibilities of variations - often with rhythmic inclination - and how is the exhibition of contrasting elements. In addition to analyzing the guitaristic technical performance, we seek to relate the resources with the conception, the aesthetics and the path of Baden Powell starting from his biography and musicological studies already carried out on the interpreter (DREYFUS, 1999; MAGALHÃES, 2000; CAIADO 2001 ; SCHROEDER, 2006). After a contextual observation of the musical medium in which this artist was inserted and the description of these technical procedures, we take the study into a practical field, exposing the creation of three arrangements for solo guitar, in which we use the appropriation of the musical content studied.

Keywords: Baden Powell; Guitar; Performance art; Popular music; Arrangement (Music).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1) UNIVERSO POÉTICO: DA FORMAÇÃO AO DISCO <i>BADEN POWELL À VONTADE</i>	14
1.1) Formação musical de Baden Powell.....	14
1.2) Atuação profissional	18
1.3) Baden Powell À Vontade.....	27
2) RECURSOS TÉCNICOS OBSERVADOS NO DISCO	33
Esclarecimentos iniciais sobre alguns termos	33
2.1) Blocos de acordes com efeito tipo tamborim (<i>BATT</i>)	36
2.2) Baixo de marcação (<i>BM</i>)	42
2.3) Camadas rítmicas complementares intercaladas (<i>CRCI</i>)	48
2.4) Melodia no baixo (<i>MB</i>).....	52
2.5) Andamento em rubato; referência à seresta (<i>ARS</i>).....	56
2.6) Variações dos recursos sobre colcheia pontuada	60
2.7) Recursos técnicos menos recorrentes.....	63
3) INTERAÇÃO DOS RECURSOS TÉCNICOS; ANÁLISE DE 3 PEÇAS	67
Esclarecimentos iniciais sobre o capítulo.....	67
3.1) Samba do avião.....	69
3.2) Conversa de poeta.....	84
3.3) Candomblé	103
Considerações gerais sobre as análises.....	119
4) CRIAÇÃO DE ARRANJOS COM OS RECURSOS OBSERVADOS	122
Considerações iniciais sobre este processo criativo	122
4.1) Timoneiro.....	128
4.2) Chega de saudade	137
4.3) Zambi	146
NOTAS CONCLUSIVAS	156
REFERÊNCIAS	160
ANEXOS	163

Introdução

O interesse em realizar esta pesquisa surge a partir da empatia, admiração e afinidade estilística (como músico) com a obra de Baden Powell. Há alguns anos que escuto, estudo, transcrevo interpretações do violonista, e a fluidez de sua interpretação frequentemente me chama a atenção. Continuamente procurei pesquisar, conhecer, vivenciar e interpretar linguagens musicais diversas, o que se desvelou como mais um ponto de aproximação e identificação com o perfil musical de Baden. A partir desses estudos, pude reconhecer um disco marcante em sua extensa obra, cujas faixas estão presentes em inúmeras coletâneas organizadas: *Baden Powell À Vontade* (Elenco, 1963). Além disso, tal LP foi realizado em um período efervescente de sua carreira enquanto intérprete e compositor, período no qual estava consolidado no país e prestes a iniciar sua carreira em âmbito internacional. Por tudo isso é que este disco foi escolhido, aqui, como objeto de pesquisa.

Se por um lado, reconhece-se a importância de estabelecer nexos entre as práticas verificadas no objeto e uma compreensão contextual das vivências que levaram o violonista até essa realização, por outro busca-se direcionar o trabalho para fins de prática musical. Desse modo, há o intuito de desenvolver aqui um estudo técnico, descritivo, analítico, mas que também transponha o aprendizado para um exercício livre de criação que faça uso do conhecimento observado.

Procura-se extrair do disco uma série de observações e transcrições, visando a descrição dos recursos técnicos que caracterizam traços marcantes na interpretação de Baden Powell. Para isso, foi realizado um exercício intenso de escuta repetida do disco, focando a percepção no reconhecimento de técnicas semelhantes recorrentes ao longo do disco. No texto *“Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra”*, do musicólogo François Madurell destaca-se que o processo de recepção de uma obra no estado de escuta repetida contribui para uma melhor instância de sua representação, já que possibilita um processo de transformação no seu entendimento e julgamento estético. Aponta-se ainda que a escuta repetida é hoje

um mecanismo possível devido ao recurso tecnológico que permite gravar uma obra (MADURELL, 2013). A partir desse processo intenso de imersão no disco foi possível observar, transcrever e destacar a recorrência de diversas técnicas que o violonista utiliza para interpretar as peças executadas por ele. Diante dos dados obtidos, notamos a necessidade de verificar também como o músico combina e contrasta esses recursos técnicos percebidos, e de que maneira ele as expressa dentro de uma narrativa musical.

Assim, recomenda-se que é de suma importância que se leia esse trabalho ouvindo o LP *Baden Powell À Vontade* a fim de que se possa conferir os exemplos das faixas do disco que são aqui expostas, uma vez que as partituras das transcrições apresentadas são um recurso visual útil ao analista e seu leitor, mas possuem limitações quanto à capacidade de cifragem do código musical.

A pesquisa está organizada em quatro capítulos distintos. No primeiro, dividido em três tópicos, a trajetória artística do violonista é examinada até o momento em que ele grava o LP *Baden Powell À Vontade*. Para tanto, observou-se sua formação musical, tanto quanto os ambientes onde vivera na infância, suas áreas de atuação como profissional (na noite, na estrada itinerante, no estúdio), além, obviamente, do contexto em que vivia quando registrou tal disco.

Não obstante, outros trabalhos produzidos sobre a música de Baden Powell também foram levados, aqui, em consideração. Destes, destacam-se o livro de Dominique Dreyfus, que expõe a biografia desse intérprete (1999); a dissertação de Mestrado em Música de Alain Magalhães, que discorre sobre o perfil de Baden Powell por meio da observação de sua discografia (2000); a dissertação de Mestrado em Música de Nelson Caiado, que apresenta uma ampla discussão sobre o samba e observa esse violonista como principal difusor desse gênero em sua exposição instrumental (2001); e parte da Tese de Doutorado em educação de Jorge Schroeder, que dispõe de um capítulo no qual realiza uma análise da corporalidade musical de Baden, compreendendo aspectos estéticos, modos de execução, bem como questões de expressividade musical (2006).

Toda essa configuração inicial de referências propiciou reflexões e ponderações em relação às questões técnicas presentes nos capítulos seguintes, no intuito de facilitar a compreensão e a apropriação dos mecanismos analisados.

A partir do segundo capítulo realiza-se a descrição dos recursos técnicos percebidos, presentes no disco *Baden Powell À Vontade*. O capítulo está dividido em sete tópicos, precedidos por uma nota introdutória que estabelece quais os critérios de observação foram destacados, a fim de permitir a comparação e diferenciação de cada recurso. Os primeiros tópicos contemplam as técnicas observadas que são mais recorrentes, seguindo para a descrição de fenômenos menos contemplados pelo intérprete ao longo do disco. Vale dizer que as maneiras de execução de tais procedimentos são reiteradas, combinando o texto descritivo com a exposição de exemplos transcritos extraídos das faixas que apresentem as técnicas.

Para escrever os exemplos musicais utilizou-se o editor de partituras Sibelius 6, e para conferir as transcrições realizadas, colocando a música em andamento mais lento sem prejudicar o áudio utilizou-se o software livre Sonic Visualizer.

No terceiro capítulo, observa-se a interação dos recursos técnicos a partir da análise de três peças do disco que foram selecionadas por expressarem os recursos mais recorrentes nas diferentes vertentes de samba que compõem o repertório: “Samba do Avião” (samba bossa nova), “Conversa de Poeta” (samba) e “Candomblé” (afro samba). Sobre cada uma delas verificam-se as maneiras de interação, as diversas possibilidades de variações, as diferentes nuances de recursos de expressividade agregadas à técnica, assim como as maneiras distintas com que o violonista procura empregar elementos contrastantes. Busca-se uma compreensão da concepção de Baden Powell na organização, elaboração e execução dos arranjos que o mesmo interpreta.

Por fim, após as análises que definem os recursos técnicos observados e a maneira como são dadas as interações e variações entre eles, no quarto capítulo empreendo um processo de criação próprio, por isso, assumo a primeira pessoa do discurso, pontuando as apropriações práticas de modo pessoal. Exponho, ali, a criação

de três arranjos de minha autoria para violão solo, com a finalidade de utilizar o conteúdo estudado, colocando em jogo uma apropriação prática da compreensão dos resultados obtidos. Escolhi, para tal, o arranjo das peças “Timoneiro”, “Chega de Saudade” e “Zambi”, buscando descrever como faço o manejo das técnicas de Baden Powell transpostas para esse repertório.

Anexei gravações desses arranjos a essa pesquisa, a fim de que o registro das peças em áudio ajude a compreender os exemplos musicais, assim como o está sendo descrito no texto. Cada arranjo possui duas versões: a primeira, uma gravação caseira realizada antes da defesa da dissertação, com intuito de se aproximar mais dos exemplos musicais expostos no quarto capítulo, e a segunda, gravada em estúdio de um mês após a defesa, de forma mais espontânea e desprendida dos exemplos apresentados.

O decorrer dessa pesquisa demonstra que o manejo das ferramentas observadas, estudadas e colocadas em prática na forma de novas realizações, levam à compreensão da execução de Baden não só por um entendimento descritivo, explicativo, mas também, de tato, expositivo. Tanto a pesquisa quanto o manejo técnico levados a cabo nesta empreitada são exploratórios, de expansão do vocabulário instrumental e visam, sobretudo, a possibilidade de que se tenha um uso posterior artístico – ou não – que é dado de maneira pessoal por cada músico. Não se tem, aqui, o objetivo de criar um método para reproduzir uma instância representativa definitiva de como se deve tocar ao “estilo de Baden”, tampouco de delimitar um caminho que faça soar “igual” a tal violonista. Portanto, é importante frisar que este estudo é, antes, apenas um estudo de caso prático, de imersão sobre as diversas ferramentas utilizadas por esse artista de importância já consabida no cenário da música popular brasileira; um estudo que fora capaz de resultar em um livre experimento de criação.

Foi satisfatório perceber que a metodologia desenvolvida ao longo deste percurso pôde estabelecer amarras entre diferentes práticas teóricas do estudo em música, observando algumas relações com os quatro campos de conhecimento musical definidos por Phillip Tagg em seu artigo *“Text and Context as Corequisites in the*

Popular Analysis of Music” (2002:2): o metadiscorso contextual (capítulo 1 deste trabalho), o metadiscorso musical (capítulos 2 e 3), a competência receptiva (capítulos 2 e 3), e a competência construtiva (capítulo 4); ainda que isso tenha ocorrido de forma independente da construção metodológica apresentada nesta dissertação.

Ao fim e ao cabo, o estudo que aqui se apresenta visa colaborar com qualquer pesquisador, estudante, violonista, ou qualquer outro instrumentista que queira aprofundar sua compreensão acerca da obra de Baden Powell. Além do mais, acredita-se também na possibilidade de que ele sirva como referência ou inspiração de conduta para qualquer leitor que queira tentar aplicar esse procedimento de “imersão” a outros personagens da cena musical brasileira ou internacional. Encerrando, é importante deixar exposto que essa pesquisa constitui apenas uma visão sobre o objeto examinado, dentro das inúmeras outras possíveis, assim como trata também de uma apenas possibilidade de abordagem e estudo prático.

Universo poético: da formação ao disco *Baden Powell À Vontade*

1.1) FORMAÇÃO MUSICAL DE BADEN POWELL

Baden foi um garoto que escutava e convivia com a música desde a infância. Foi pela convivência com seu pai que Baden Powell de Aquino, nascido em 6 de agosto de 1937 no município de Varre e Sai - RJ, mostrou seu interesse pela música. Seu pai, Lilo de Aquino, conhecido como “Tic”, ganhava a vida como sapateiro e tocava violino em bailes, serenatas e rodas de choro nas redondezas do bairro de sua casa, em São Cristovão, Rio de Janeiro. Sempre que possível, Baden estava presente nos encontros musicais com o pai, como ele mesmo relata:

(...) as pessoas formavam um conjunto, um cantava, outro tocava flauta, outro bandolim, violão... meu pai era o violino, e saíam a rua. Iam de casa em casa, (...) davam uma serenata. (...) Eu ia junto. (...) chegava um momento em que começava a cair de sono. Meu pai me colocava montado nos ombros dele, continuava tocando violino e eu ficava vendo os músicos tocarem. Muitas vezes meu pai chamava todo mundo para acabar a festa lá em casa (...) e a música continuava. Eu deitava no sofá e ficava escutando. (DREYFUS, 1999:19. Relato de Baden Powell).

Aos sete anos de idade, Baden já havia adquirido um violão e começou a aprender alguns acordes básicos com Tic. Dos oito aos treze anos, Baden estudou com Jaime Florence, o Meira, que tratou de lhe ensinar a escola do repertório de violão clássico e popular, e que, posteriormente, foi inserindo-o nos contatos do ramo musical. Meira, além de ter sido um professor muito reconhecido e admirado por seus alunos - artistas como Baden Powell, Rafael Rabello, Maurício Carrilho -, era também um músico em atividade com muita experiência prática, que acompanhava diversos solistas de destaque na rádio e nas gravadoras do Rio de Janeiro. Caiado observa que “Meira sabia ler música e também era solista, coisa pouco comum na época, segundo vários depoimentos.” (CAIADO, 2001:80). Relatando sobre o início do aprendizado de Baden

com Meira, Dreyfus cita alguns artistas com os quais o professor tocava, discorre um pouco sobre a aula e o repertório praticado:

Chamava-se Jaime Florence, mas todos o conheciam por Meira. Fazia parte do regional de Benedito Lacerda desde 1937, ao lado (...) de Dino Sete Cordas e, claro, do grande flautista que comandava o conjunto contratado pela Rádio Tupi. Era o único violonista a ter o privilégio de gravar com Dilermando Reis (...). Baden tinha oito anos quando começou as aulas com Meira. (...) Eram duas horas de aula. Baden era tão miúdo que às vezes o dedinho não alcançava a corda (...) Meira agarrava o dedo e o esticava até colocar no lugar certo. (...) Com Meira, Baden iniciou-se ao violão clássico, aprendendo (...) Francisco Tarrega, Fernando Sor, Andrés Segovia, (...) Agostin Barrios, (...) Pixinguinha, Dilermando Reis e Garoto, as duas grandes influências que Baden nunca deixaria de citar, além de Meira. (DREYFUS, 1999:21).

É importante observar e considerar a amplitude do repertório técnico de violão com a qual Baden Powell teve contato desde cedo, uma vez que isto possibilitou um aprendizado de base favorável para o desenvolvimento da linguagem, domínio e sonoridade do violão, tomando intérpretes e compositores virtuosos como referência. Baden estruturou seu conhecimento no repertório de solistas do violão erudito espanhol, como Fernando Sor¹, Francisco Tárrega² e Andrés Segovia³, assim como nas peças do paraguaio Agustín Barrios⁴, e de dois solistas brasileiros que se destacavam no cenário musical enquanto Baden Powell iniciava seus estudos: Dilermando Reis⁵ e Garoto⁶. Além do estímulo de repertório para violão solo, ele

¹ Reserva-se aqui um breve resumo contextual sobre a vida dos principais violonistas que Baden estudou com Meira, a fim de dimensionar o alcance do conhecimento que ia sendo progressivamente absorvido pelo aluno: Fernando Sor, (1778-1839). "Morreu em Paris, a cidade que o consagrou em vida como o "Beethoven do Violão" (...) Emilio Pujol explicou que Sor, por sua estrutura e sua forma severa de compor, é um modelo de classicismo; pela paixão de sentimentos expressados (...) é de um perfeito romantismo. (...) conseguiu que o violão fosse considerado apto para tocar música complexa." (GALILEA, 2012:74, 76).

² Francisco Tárrega (1852-1909). "Fez do violão uma forma de vida, um sacerdócio. (...) propôs a si mesmo enriquecer o (...) repertório para violão. Escreveu prelúdios, estudos, e minuetos, valsas, (...) transcreveu obras de Chopin, Beethoven, Bach, Schumann, (...) mais de duzentas (...) seus discípulos (...) levaram seus conceitos pela Europa e pela América (...) Pujol sistematizou os princípios de sua técnica na *Escuela razonada de la guitarra*: o primeiro volume foi publicado (...) em Buenos Aires em 1934." (GALILEA, 2012:84, 86).

³ Andrés Segovia (1893-1987). "Dizia que tinha dedicado sua vida a quatro tarefas essenciais: separar o violão do entretenimento folclórico e vazio de conteúdo; difundir sua beleza por todos os públicos do mundo; influenciar as autoridades de conservatórios, academias e universidades para incluí-lo nos programas de instrução; e tratar de criar um repertório de grande qualidade, com obras que possuam valor musical em si mesmas, da mão de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano e violino." (GALILEA, 2012:101, 102).

⁴ Agustín Barrios (1885-1944). " (...) o autor de (...) composições românticas (...) tocadas na segunda metade do século XX por violonistas do porte de John Williams, que considera Barrios o maior compositor de violão de todos os tempos. Barrios tocava com cordas de aço, o que fazia os violonistas clássicos torcerem o nariz." (GALILEA, 2012:107).

⁵ Dilermando Reis (1916-1960). "Tinha 15 anos e já tocava razoavelmente bem quando assistiu (...) a um concerto de Levino da Conceição (...), um cego que tocava música clássica e composições próprias (...) se tornou (...) discípulo e guia de cego do violonista (...) amigo de João Pernambuco e Quincas Laranjeira. Entre 1941 e 1975, Dilermando Reis gravou 35 discos de 78rpm e 25 LPs, um total de mais de cem obras para violão. Na Rádio Nacional liderava uma orquestra de violões, da qual fazia parte seu aluno Nicanor Teixeira. (GALILEA, 2012:141, 142).

também desenvolveu suas habilidades como acompanhante no violão. Meira foi o responsável por ensinar um repertório amplo de levadas de choro e samba ao menino. Após a aula de violão sempre havia roda de choro na casa do professor, onde o aprendizado era colocado em prática na presença de músicos mais experientes. Dreyfus relata isso com um depoimento de Baden ao fim, no qual ele reconhece a importância desse tipo de prática para o início de sua atuação como acompanhante, posteriormente, na Rádio Nacional:

Quando terminava a aula, começava a roda de choro. Sempre apareciam colegas, músicos profissionais (...) na casa do professor (...) formavam uma roda de choro e Meira já colocava os alunos para acompanhar. Sentados em volta da mesa redonda da sala, os chorões davam o tom, começavam a tocar e Baden ia atrás. Não podia errar. “Foi um bom aprendizado. Por isso é que eu sabia tanto quando comecei na Nacional”. (DREYFUS, 1999:21).

Chama-se também a atenção para o fato de Baden, além de ter contato com informação musical abundante desde cedo, era um aluno predisposto a estudar música. Dreyfus cita palavras do próprio Meira se referindo ao garoto: “ao contrário dos outros alunos, não se contentava com o que sabia” (DREYFUS, 1999:21.). Baden Powell seguiu o estudo de violão com muito afinco durante sua vida toda. Em um depoimento no documentário *Velho Amigo* ele afirma sua dedicação:

Nunca deixei de estudar (...) Eu sempre estudei, trabalhei muito o violão (...) embora com toda a farra, eu não deixava de fazer oito, seis horas seguidas de guitarra por dia, trabalhando a técnica (...) fora o que eu fazia tocando (...) Aí está a diferença. Falam assim (...) ah pois é, ele fez tanta farra, ele bebeu tanto... mas estudava feito um alucinado. (depoimento de Baden Powell, documentário *Velho Amigo*. 46min34s).

Além de sua vontade e seu interesse pelos estudos musicais, outro fato que pode ter trazido contribuições positivas para sua formação foi que Meira passou a levar o garoto em diversos ambientes musicais que frequentava, potencializando o

⁶ Garoto (1915-1955) “Está na boca de todos os violonistas brasileiros: o instrumentista insuperável, o músico inovador. (...) Com 14 anos já gravou (...) para a (...) Parlophon (...) cujo diretor artístico era o compositor Francisco Mignone. Na (...) Parlophon, Garoto conheceu (...) Aimoré (...) e nos anos seguintes (...) Aimoré tocava o violão; Garoto, o banjo, o bandolim, o cavaquinho, a guitarra havaina... e o violão. (...) forma com o violonista Laurindo de Almeida (...) a “dupla do ritmo sincopado” que acompanha Dorival Caymmi, Ary Barroso e Carmem Miranda em gravações para a Odeon. (...) Garoto conviveu, na época dourada do rádio, com grandes arranjadores como Lirio Panicali, Léo Peracchi ou Radamés Gnatalli. Podia tocar o que quisesse: Bach Tárrega, Barrios, Nazareth. (...) Radamés Gnatalli dedicou a ele seu “Concertino nº2 para violão e orquestra”, que o próprio Garoto estreou (...) no Teatro Municipal do RJ com a Orquestra Sinfônica Brasileira (...). Garoto seguia os passos de Andrés Segovia (...), porque até esse momento nenhum violonista solista brasileiro tinha podido apresentar-se naquela catedral”. (GALILEA, 2012:144, 146).

envolvimento de seu aluno com a música: rodas de choro, concertos eruditos no conservatório, na igreja, apresentações na rádio. Caiado relaciona o incentivo do professor com o interesse do menino:

Além da facilidade técnica, Baden seria bastante dedicado ao estudo do instrumento e, por isso, Meira o introduziu em um ambiente musical mais amplo, passando a levá-lo à Rádio Tupi e apresentando-o a figuras expressivas da música brasileira, como Pixinguinha, João da Baiana, Bide, Benedito Lacerda, Ismael Silva e Donga. Deste último, Baden tornou-se grande amigo. (CAIADO, 2001:80).

Logo, Baden Powell avançava no instrumento com facilidade, e em 1947 Meira o levou para se apresentar no programa de calouros *Papel Carbono*, que segundo Dreyfus “era muito mais refinado, seletivo e prestigioso que os outros programas de calouros”. Aos dez anos, ele tirou primeiro lugar como solista de violão ao se destacar interpretando o choro “Magoado” de Dilermando Reis.

Meira ensinou violão a Baden por cinco anos. A partir desse momento, o aluno passou a estudar teoria na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. No entanto, não deixou de ser ligado a Meira e seguia frequentando os espaços musicais com o professor⁷. Em 1950, Baden volta a se apresentar no *Papel Carbono*, executando uma peça de Agustín Barrios, “*Choro da Saudade*”. Dreyfus relata esse evento:

Coube à emissora da Praça Mauá efetuar uma das primeiras tentativas de transmissão de imagens via televisão (...) Mandou instalar então dois aparelhos na avenida Rio Branco e transmitiu as imagens dos dois programas mais badalados das noites de domingo: (...) e *Papel Carbono*, de Renato Murce. (...) o locutor organizou um “especial”, com a participação dos melhores calouros que tinham se apresentado no programa (...) Baden estava escalado na seleção (...) “Nesse dia toquei ‘Choro da Saudade’, de Agustín Barrios, uma coisa clássica, difícilíssima.” (DREYFUS, 1999:28).

Observa-se que num evento de tamanha magnitude para a população, Baden fazia parte das atrações de destaque, executando um repertório que impunha dificuldades ao intérprete. É interessante notar que essa peça possui a alteração da

⁷ “Quando parou de tomar aulas com Meira, Baden se inscreveu na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, iniciando então o aprendizado da teoria musical, da história da música, da harmonia, da composição, além de aprofundar o estudo do solfejo e de aprender o repertório (...) Bach, Paganini Chopin... Mas não deixou de frequentar assiduamente a casa do ex-professor para treinar, ensaiar o mesmo participar das rodas de choro.” (DREYFUS, 1999:28).

afinação dos bordões (da 6ª “E” para “D”, e da 5ª “A” para “G”), um recurso que impõe alguns obstáculos, pois altera o comportamento da mão esquerda para manipular as vozes simultaneamente.

Aos treze anos, Baden já possuía uma base considerável de conhecimento técnico do violão e se destacava no meio como um prodigioso solista e acompanhante. Percebe-se que o choro, a seresta, adicionados do repertório erudito, foram estilos presentes marcantes na sua infância. A partir de então, ele começa a observar também outros ambientes musicais, a fim de ampliar seu repertório, sua rede de conhecimento. O violonista naturalmente fazia sua transição da infância para a adolescência desenvolvendo uma bagagem precoce, buscando sempre conhecer, ouvir mais, e se firmando como um instrumentista preparado para atuar onde Meira o indicava.

1.2) ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Durante sua adolescência na década de 1950, Baden Powell tocava com frequência em diversos ambientes, e assim começava a modelar sua versatilidade. Era habilidoso o suficiente para executar a música clássica com peças de Bach apresentadas na igreja, ao mesmo tempo que frequentava as rodas de choro que comandava em sua casa, os bailes de jazz que fazia e as rodas de samba no morro, reduto da “malandragem”, junto dos amigos do bairro. Caiado resume bem esse momento no qual o violonista começa a tecer relações com outros estilos musicais para além de sua relação com Meira:

Dreyfus diz que Baden tomou contato com a música nordestina no bairro onde morava, São Cristóvão, assistindo os imigrantes dançando forró e fazendo repentes. Mesmo antes de deixar as aulas com Meira, Baden já tocava em bailes, festas de adolescentes e batizados. Nessa época, os gêneros americanos mais ouvidos pelos adolescentes eram jazz, bebop, swing e fox-trot. Baden, além de executá-los, também os apreciaria. (...) Seu contato com o samba se deu não só através de seu professor. Frequentemente ele ia aos

Morros da Mangueira, Tuiuti e Borel, todos próximos a São Cristóvão, participando de rodas de samba locais. (CAIADO, 2001:80).

O sambista Elton Medeiros, em entrevista para Caiado, diz que lembra de Baden nessa época: “Eu lembro dele muito novo tocando no clube Lígia, em Olaria, fazendo tardes dançantes”. Segundo Dreyfus, ele era admirado nas rodas de samba que passou a frequentar com seus amigos na adolescência: “Desde menino, matava as aulas para ir ao morro da Mangueira, do Tuiuti, do Borel... onde tinha muito prestígio nas rodas de samba. Orientava a molecada que o acompanhava na batucada.”

Indicado por Meira, passou a ser o violonista acompanhante dos calouros que se apresentavam no *Papel Carbono*, exibido na Rádio Nacional e apresentado por Renato Murce⁸ que reconheceu o potencial de acompanhador, além de solista, em Baden, e o levou para circular em diversos espetáculos musicais pelo país. Supõe-se que sua percepção estava bem desenvolvida para acompanhar músicas que desconhecia. Ao que parece, a prática oriunda nos treinamentos ao acompanhar as rodas nas casas de Meira, mostrava, então, resultados que levavam o garoto a reconhecer certas cadências tonais comuns no repertório musical, deixando-o ágil para tocar músicas que não sabia. Numa entrevista concedida à Folha de São Paulo em 1999, o violonista comenta um pouco essa época na qual começou a acompanhar artistas e excursionar pelo país:

Com 10 anos, eu viajava com tudo quanto era artista, acompanhando música cubana, italiana, o que fosse. Já sabia acompanhar tudo. Com 12 anos conhecia o Brasil todo. Eu estudava violão clássico. Meus vizinhos eram Pixinguinha, Jacob do Bandolim. Ia na igreja, o padre contratava Ciro Monteiro e Dalva de Oliveira, quem acompanhava era eu. (Folha de São Paulo, 1999. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches).

Alain Magalhães também comenta a importância de Renato Murce para Baden Powell:

⁸ Renato Murce segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: “Iniciou sua carreira artística como pioneiro, aprendendo na rádio a fazer de tudo um pouco: foi contra-regra, produtor, diretor, apresentador, corretor de anúncios etc. Posteriormente, transferiu-se para a Rádio Clube, na qual criou os programas que iriam ficar famosos por mais de três décadas, inclusive na Rádio Nacional, emissora onde permaneceu até morrer em 23 de janeiro de 1987. (...) É considerado uma lenda do rádio e patrimônio da nossa história das comunicações no século XX.”

Uma das atividades que mais contribuiu para a sua profissionalização foi trabalhar na Rádio Nacional. Meira indicou Baden Powell a Renato Murce, que estava procurando um violonista para acompanhar os calouros. (...) Selecionando calouros, Renato Murce os levava em excursões pelo interior do país, durante o verão. Organizava uma caravana de cantores, músicos, artistas de cinema, atores (...) e ia percorrendo cidades interioranas por todo o Brasil.” (MAGALHÃES, 2000:19, 20).

Em seguida, começou a tocar nos cabarés da Lapa e deu início à sua profissão nas noites cariocas. Caiado comenta sobre esse processo e relata sua participação em um grande festival logo no início de sua jornada profissional:

Aos quinze anos, com uma autorização do juizado de menores, ele passa a trabalhar em um cabaré da Lapa (...) começa a frequentar o “ponto dos músicos” no Teatro João Caetano, onde conseguiria contratos para tocar em cabarés e também em gafieiras. Aos dezesseis anos, participa do “I Festival da Velha Guarda”, acompanhando (...) Pixinguinha, Bororó, Donga, João da Baiana e Benedito Lacerda, consolidando e abrindo mais espaços para a sua atividade de violonista acompanhador. (CAIADO, 2001:81).

Aos dezesseis anos, Baden também começa a frequentar a zona sul do Rio, no Clube da Chave. A cantora Alaíde Costa, que também era uma revelação dos programas de calouros de Renato Murce, foi convidada por Grande Otelo para fazer um show no Clube. Baden era seu violonista predileto e então ela fez questão de que ele fosse acompanhá-la. Em frente ao Clube da Chave, ele conheceu João Gilberto⁹.

Em 1955, Baden Powell tornou-se o guitarrista do Ed Lincoln Trio, que se apresentava no Hotel Plaza, na Zona Sul carioca. Segundo Dreyfus, o Hotel Plaza era “o ponto de encontro dos músicos da capital. (...) João Donato, Geraldo Vandré, Tom Jobim, que ainda era estudante de arquitetura (...) João Gilberto também frequentava o Plaza.” (DREYFUS, 1999:47-8). Em 1956, Baden também vivenciou canjas de jazz com Dizzy Gillespie e Nat King Cole, quando esses vieram fazer turnês no Rio de Janeiro. Naquele ano, foi convidado por Altamiro Carrilho para participar da gravação do disco *Turma da Gafieira nº2*, um disco instrumental de sambas de gafieira, no qual participavam grandes intérpretes e improvisadores, como Sivuca, Raul de Souza, Zé Bodega.

⁹ “Baden foi tocar no Clube da Chave. Foi lá, inclusive, que conheceu João Gilberto. (...) Baden ficava impressionadíssimo com aquele homem estranho que lhe parecia tão mais velho que ele e que tocava umas músicas bonitas.” (DREYFUS, 1999:43).

Podemos observar que desde sua formação, Baden sempre vivenciou diferentes ambientes musicais, e, portanto, a naturalidade de seu estilo, permeada por elementos musicais de diferentes meios, é verificada pela junção de fatores que foram vivenciados, assimilados musicalmente e sintetizados por ele ao violão devido à base técnica bem estruturada que já tinha do instrumento, sem contar o desenvolvimento aguçado da percepção que lhe permitia reconhecer rapidamente o que ocorria durante a execução da música que estivesse tocando.

Formado pela escola do choro e do violão erudito na infância, Baden ampliou seu campo estilístico através de sua profissionalização, tocando samba, forró, jazz, música latina, italiana, e estava preparado para aprender e assimilar qualquer linguagem musical no violão. Magalhães também aponta este raciocínio, que se reflete em sua obra:

Quase todos os discos de Baden Powell (...) contêm uma variedade considerável de gêneros e categorias musicais: samba, bossa nova, choro, samba-jazz, peças eruditas, entre outras. Essas tendências, já presentes em seus primeiros discos, são certamente fruto de larga experiência adquirida anteriormente, desde a Rádio Nacional, em palcos, boates, participações como acompanhante de cantores em apresentações e gravações, como ouvinte e apreciador de diversos gêneros, que certamente contribuíram para sua formação estética. (MAGALHÃES, 2000:31).

Percebe-se que através das inúmeras oportunidades de acompanhar cantores, solistas, em bailes, rodas de samba, eventos e, principalmente, os programas e turnês de Renato Murce, Baden foi obtendo reconhecimento notório como acompanhante e vinha sendo cada vez mais requisitado. Observa-se também sua ligação com as práticas suburbanas mais presentes na adolescência como os bailes de forró, as rodas de samba no morro, as canjas. Em entrevista, ele relata sua ligação profunda com o samba e a influencia da batucada no seu violão:

Sambista eu sou, porque tenho uma noção de ritmo muito grande. Está no meu sangue. Quando eu era criança, no bairro em que fui criado, São Cristóvão, batia um tamborim arretado, nos blocos de rua. Tenho ritmo na mão para tamborim, surdo, desde pequeno. Acho que transferi isso para a minha batida de samba no violão. (Folha de São Paulo, 1999. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches).

Nota-se aqui um detalhe muito significativo em sua obra: a prática de Baden com os instrumentos de percussão. Naturalmente, no meio das rodas de samba, ele procurou aprender a tocar as levadas de cada instrumento percussivo da roda (surdo, tamborim, agogô, pandeiro, etc). Acredita-se que isso potencializou sua capacidade de sintetizar maneiras próprias de tocar levadas, e solar variações dentro do samba, e assim por diante em outros estilos, pois muitas vezes o violonista compreendeu a tradução do ritmo das percussões para seu instrumento principal. Em entrevista a Caiado, Maurício Carrilho afirma que Meira ensinou algumas levadas para Baden, e ele passou a reconstruí-las de acordo com os instrumentos da roda (CAIADO, 2001:163). (Isto será especialmente retomado nos próximos capítulos, quando serão observadas algumas relações entre as abordagens técnicas no violão de Baden e sua relação com instrumentos de percussão).

A partir de 1956, Baden Powell começou a entrar no mercado das gravações. O violonista observava o trabalho de Bola Sete, Garoto e Zé Meneses, os quais eram os principais violonistas atuantes no mercado de gravação, e buscava estudar para se destacar a fim de arrumar um espaço nesse mercado¹⁰.

No ano seguinte, assinou contrato como músico de estúdio com a Philips e passou a gravar qualquer disco que necessitasse de violão ou guitarra. Assim, o período de 1957 a 1963 constituiu uma fase de intensa produção artística fonográfica no qual ele gravou não só cerca de vinte discos acompanhando artistas como Paulo Moura, Elizeth Cardoso, Carlos Lyra, Alaíde Costa, Vinícius de Moraes, Odete Lara, Herbie Mann, entre outros, mas também os 4 LPs que deram início à sua carreira solo.

No entanto, Magalhães (2000:32) observa que, à época, “as gravadoras não se preocupavam em colocar o nome dos músicos participantes em suas fichas técnicas”, portanto, Baden passou a ser mais reconhecido pela produção fonográfica a

¹⁰ Em depoimento pessoal a Dreyfus, o violonista comenta sobre a época em que aspirava a trabalhar como músico de estúdio: “Eu via o pessoal dos estúdios (...) o Zé Meneses, o Bola Sete, o Garoto (...) E eu pensava: Eu preciso entrar nessas gravações, porque só assim eu vou ganhar uma nota, que eu precisava mesmo. Mas para isso, eu tinha que passar por aqueles três. Por isso, é que estudava mesmo. (...) Acabei entrando nas gravações. Eles mesmo me chamavam (...) me indicavam. Mas eu não sou artista feito pela Globo (...) eu tive que estudar para passar pela bancada. E a bancada era o Radamés Gnattali, o Guerra Peixe, o Lirio Panicali (...)” (DREYFUS, 1999:50).

partir de sua carreira solo. Mesmo antes de gravar tal obra, ele já chamava atenção por aqueles que o conheciam e, segundo Caiado (2001:82), “poucos eram os violonistas que além de acompanhadores também solavam”.

O fato de estar se destacando por suas inúmeras participações na gravadora resultou naturalmente na gravação de seu primeiro disco como solista. Segundo Magalhães “Durante uma gravação com o ainda novato cantor Roberto Carlos, o diretor da gravadora resolveu que Baden deveria ter seu primeiro disco solo, porque estava se tornando famoso demais”.

No período entre 1959 e 1963 houve grande ascensão em sua carreira, na seu reconhecimento nacional cresceu e impulsionou o início de sua projeção artística internacional. Foi nesta mesma época que Baden conheceu Vinícius de Moraes¹¹, começou a desenvolver sua amizade e parceria com o poeta. Este também seria um fator determinante para o seu sucesso. No próximo tópico deste capítulo esta parceria será mais observada.

Ao lidar com as gravações em que Baden participa como solista até 1963, é possível perceber como foi sua participação, bem como os estilos dos LPs gravados e as formações de cada conjunto. É possível verificar, ali, se existem alguns traços de procedimentos técnicos que já apontam para sua produção em *Baden Powell À Vontade*.

Em 1959, Baden grava o LP *Apresentando Baden Powell e seu Violão*, acompanhado por Monteiro de Souza e sua orquestra. O repertório era diversificado. Houve uma seleção de acordo com temas que estavam na moda naquele momento, o que potencializou de vez o seu sucesso no mercado.¹² Os arranjos desse disco

¹¹ “Nesse mesmo ano de 1960, Ary Barroso e Tom Jobim deram um show no Arpège, no Leme. Claro que o grande amigo e parceiro do pianista, Vinícius de Moraes, não ia perder o show. Depois da apresentação dos dois, vinha um conjunto de dança cujo violonista era Baden Powell. Foi nessa ocasião que Baden conheceu aquele que se tornaria o seu mais importante parceiro... e companheiro de farra: Vinícius de Moraes.” (DREYFUS, 1999:73).

¹² “Com um repertório (...) eclético, onde entram duas músicas latino-americanas (“Estrellita”, e “Aquellos Ojos Verdes”) cinco clássicos do jazz (“My Funny Valentine”, “Stella by Starlight”, “Love Letters”, “All the Things You Are” e “Lover”) e cinco músicas brasileiras (“Na Baixa do Sapateiro”, “Maria”, “Amor Sincopado”, “Carinhoso” e “Samba Triste”, sua primeira composição) mostra bem as afinidades musicais do instrumentista e o que era moda então (...). O disco vendeu bem, tocou na rádio e Baden ficou pasmo com o sucesso: não imaginava que de repente fosse ficar com “um nome” assim. (...) Agora ele era convidado como estrela nos programas.” (DREYFUS, 1999:64).

possuem formações grandes, diversas, que incluem contrabaixo, bateria, percussão, violão fazendo acompanhamento para ele mesmo solar (provavelmente gravado por ele), naipe de sopros, cordas, coro vocal, sanfona. Devido aos arranjos escritos e bem definidos para formações extensas, sua execução ao violão é mais rigorosa em relação à liberdade de interpretação e variação quando comparado com o disco *Baden Powell À Vontade*. Sua atuação se divide bastante entre funções de solista ou de acompanhante com a orquestra. Percebe-se que ele utiliza notas mais sustentadas quando toca acordes junto da melodia, interpreta com melodia simples, e também atua fazendo acompanhamento e contracantos - ora improvisados, ora bem definidos - uma vez que os arranjos passam o tema principal para os sopros ou cordas. Há uma inclinação para o jazz neste LP, com a presença de composições deste estilo em quase metade das músicas gravadas. Observa-se a faixa “Na Baixa do Sapateiro” com um arranjo mais enxuto, permitindo mais espaço para o violonista interpretar, indicando, assim, a presença de alguns recursos técnicos percebidos no LP que é objeto dessa pesquisa.

Em 1961 Baden, grava o seu segundo disco, *Um Violão na Madrugada*. Seus arranjos também possuem diversas formações com instrumentos como piano, contrabaixo, bateria, percussão, sopros, coro vocal, no entanto, apesar de sua execução ao violão apresentar linhas convencionadas com outros instrumentos, trechos expostos com melodia simples, ou atuar como acompanhante, este é um disco que possui músicas com mais espaços para o violonista solar e preencher (harmonicamente, ritmicamente) quando comparado ao citado anteriormente. Os arranjos são mais enxutos em formações e possuem mais liberdade para o violonista variar, improvisar. Além disso, três faixas são executadas pelo violão solo. Ressalta-se também neste LP sua projeção como compositor, contando com quatro faixas compostas por Baden, mais duas compostas em parceria. Percebe-se uma escolha de repertório eclético, porém com mais peso para o samba¹³. Caiado ressalta ser “curioso

¹³ “Das doze faixas do disco, quatro eram da autoria de Baden (“Fluido da Saudade”, “Insônia”, “Improviso em Bossa Nova”, “Prelúdio ao Coração”), duas eram parcerias com Nilo Queiroz (“Luar de Agosto”) e com Luiz Bittencourt (“Dum... Dum... Dum... Dum...”), e o resto de diversos compositores, entre os quais J. Cascata (“Minha Palhoça”), Alfredo Viana (Pixinguinha, para os

não fazerem menção à bossa nova, porque em 1961 este nome estava no auge. Vale observar que uma das composições do disco tem o título “Improvisado em bossa nova”. (CAIADO, 2001:82). Magalhães o considera um dos quatro discos mais marcantes da obra de Baden e sinaliza alguns aspectos do ecletismo do violonista impresso não apenas na escolha do repertório, como também nos recursos de sua interpretação:

Este disco apresenta uma configuração embrionária dos ambientes musicais que Baden vai manter ao longo de sua carreira, especialmente do ponto de vista da construção de um repertório para gravações ou apresentações. Cada música apresenta um gênero básico (por exemplo, samba) contendo modificações genéricas em sua estrutura rítmica (samba-jazz, por exemplo) onde existem várias citações de outros gêneros (acompanhamento rítmico latino ou afro, por exemplo), ou dos próprios gêneros básicos (imitação de um tamborim ou improvisos com características do “jazz”). Perpassa por toda a performance de Baden sua própria concepção de música erudita do violão. (MAGALHÃES, 2000:35).

A música “Dona Baratinha” se destaca como a mais próxima do estilo do disco *Baden Powell À Vontade*, com um violão acompanhado por percussões e contrabaixo e o intérprete manipulando vozes simultâneas com liberdade rítmica, utilizando assim diversos recursos técnicos observados no segundo capítulo dessa pesquisa.

Em 1962, o violonista grava o seu terceiro disco, *Baden Powell Swings With Jimmy Pratt*¹⁴. É o primeiro LP que Baden grava pela gravadora Elenco, de Aloysio de Oliveira. Jimmy Pratt era um baterista americano que veio ao Brasil acompanhando uma turnê da cantora Caterina Valente. Aloysio aproximou Jimmy e Baden, para que gravassem juntos. O LP rendeu uma pequena turnê nos Estados Unidos, promovida pelo dono da Elenco (DREYFUS, 1999:98). O disco conta com instrumentos como contrabaixo, bateria, percussão, piano, clarone, saxofone, flauta, coro vocal. Os arranjos são muitos bem elaborados, exploram bem o naipe de sopros (uma formação

Íntimos, autor de “Linda”) e Ed Lincoln (“Do Jeito que a Gente Quer”). Na época, ainda se indicava o gênero musical das composições no selo do disco, composto, portanto, de seis sambas, uma batucada, três fantasias, uma valsa (...) um baião (“Lição de Baião”, de Jadir de Castro e Daniel Marechal).” (DREYFUS, 1999:69). Cabe adicionar ainda os dois sambas que Dreyfus não menciona em sua descrição: “Luz Negra” (Nelson Cavaquinho, Irahya Barros) e “Dona Baratinha” (Newton Ramalho e Almeida Rego).

¹⁴ O LP possui dez faixas: “Deve Ser Amor” (Baden Powell/ Vinícius de Moraes), “Coisa nº1” (Moacir Santos), “Rosa Flor” (Baden Powell/ Geraldo Vandré), “Tema nº1” (Baden Powell), “Encontro Com a Saudade” (Baden Powell), “Manequim 46” (Monteiro de Souza/ Alberto Paz), “Samba de Uma Nota Só” (Tom Jobim/ Newton Mendonça), “Coisa nº2” (Moacir Santos), “Não é Bem Assim” (Baden Powell), “Canção do Amor Sem Fim” (Alaíde Costa/ Geraldo Vandré).

de naipe não convencional, mas rica em relação ao timbre), muito bem combinados com a cozinha. Diferente do LP *Um Violão na Madrugada*, este disco não possui faixa com violão solo. O violão também atua bem amarrado aos arranjos, dobrando frases com os sopros, piano, ou como acompanhante, com o qual possui momentos com linhas de acompanhamento convencionadas. Em geral, no disco, não se observa tanto Baden como solista e intérprete quanto em seu segundo disco; quando isto ocorre ele geralmente é acompanhado pelo contrabaixo e pela bateria, formando um trio. Baden é compositor de quatro músicas no disco (sendo uma delas em parceria com Vinícius de Moraes, e outra com Geraldo Vandré). Há, ainda, a presença de Moacir Santos, tocando saxofone, com duas composições gravadas (“Coisa nº1”, “Coisa nº2”), e presume-se que tenha colaborado com a concepção musical do disco nos arranjos, ou, pelo menos, em suas músicas. É importante ressaltar que Moacir Santos foi professor de Baden nessa época, assunto que será retomado adiante.

Entre as interpretações que se aproximam do disco *Baden Powell À Vontade*, percebe-se “Samba de Uma Nota Só” com o tema dividido entre violão e flauta, como em duas faixas de *À Vontade*, e o violão com sua pungência rítmica em destaque.

1.3) BADEN POWELL À VONTADE

Dentre seus quatro primeiros LPs gravados como solista, o último foi marcante para o notório reconhecimento de Baden perante o público ouvinte. O disco *Baden Powell À Vontade* é desprovido de grandes arranjos e formações instrumentais¹⁵; criou-se, no disco, um clima intimista, que, se por um lado satisfaz a muitos amantes da bossa nova, por outro possibilitou uma liberdade para a atuação de violonista que até então não havia ocorrido. Magalhães comenta essas diferenças de formações instrumentais que levaram o disco a ampliar o alcance do Baden solista, atingindo um público maior:

O disco *Baden Powell À Vontade* (1963) já apresenta o violão de Baden sobressaindo-se na textura musical, favorecido pela transparência da concepção dos arranjos e participante do movimento da bossa nova. Ao contrário de seu segundo disco (*Um Violão na Madrugada*, de 1961), onde aparecem destacados no arranjo o piano, os sopros e algumas convenções, os arranjos foram elaborados com poucos instrumentos (...) Combinando com essa transparência instrumental, a embalagem do disco, produzida por Aloysio de Oliveira, pretende passar a imagem de um Baden moderno, intimista, seletivo, que vai na casa das pessoas, naqueles ambientes de reuniões da bossa nova, mostrando de perto suas habilidades violonísticas. Conforme se vê no desenho rústico-moderno da capa e nas fotos da contracapa, Dorival Caymmi, Odete Lara, Nara Leão, Tom Jobim e Roberto Menescal simulam um ambiente "à vontade". Através desse disco, o Baden intimista tornou-se acessível a um público bem maior. (MAGALHÃES, 2000:36).

No entanto, apesar de o disco ter sido vendido com o apelo da bossa nova, observa-se que a tônica é o samba instrumental, que dialoga com outras vertentes, incluindo a própria bossa (CAIADO, 2001). No período que houve uma fase de ascensão da bossa nova, Baden estava presente. Porém, o violonista já não era uma

¹⁵ O disco *Baden Powell À Vontade* é composto por 10 faixas: 1) "Garota de Ipanema" (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes), 2) "Berimbau" (Baden Powell/ Vinícius de Moraes), 3) "O Astronauta" (Baden Powell/ Vinícius de Moraes), 4) "Consolação" (Baden Powell/ Vinícius de Moraes), 5) "Sorongaio" (Pedro "Sorongo" dos Santos), 6) "Samba do Avião" (Tom Jobim), 7) "Saudades da Bahia" (Dorival Caymmi), 8) "Candomblé" (Baden Powell) 9) "Conversa de Poeta" (Nilo Queiros/ Moacir Santos/ Vinícius de Moraes), 10) "Samba Triste" (Baden Powell/ Billy Blanco). Apenas as faixas 1 e 7 possuem formação em quarteto, com violão, flauta, contrabaixo e bateria. Nas faixas 2, 3, 4, 8 e 9, o violão é acompanhado somente pela bateria, com essa atuando de modo mais econômico, priorizando a marcação, condução no *chimbau* (*hi-hat*, *prato de choque*). As faixas 5 e 6 possuem acompanhamento de uma percussão em cada; sorongo e bongô, respectivamente. Por fim, a faixa 10 apresenta o violão solo.

revelação desse movimento, pois presenciou e se firmou como músico anos antes de ele engrenar. Caiado observa esse fato:

Baden, ao final dos anos cinquenta, tinha uma carreira como violonista/acompanhador já consolidada, atividade profissional já tradicional dentro da música popular brasileira desde, pelo menos, o início dos anos trinta, com a formação dos “conjuntos regionais”. É nessa época que surge o movimento da bossa nova, em reuniões de jovens da Zona Sul carioca. Baden frequentava essas reuniões. (CAIADO, 2001: 81, 82).

Sobre a questão estilística de Baden Powell, há pensamentos divergentes. Muitos pesquisadores o consideram como um expoente da bossa nova¹⁶. Por outro lado, pesquisas mais recentes sobre o violonista indicam que ele sempre esteve mais próximo do samba, do choro e da mistura de outras vertentes, porém com foco maior no samba. Caiado considera Baden como uma referência na difusão do samba instrumental:

O samba ocupa um papel de acentuada relevância na obra do compositor Baden Powell. Como este era um músico que apenas eventualmente apresentava seu trabalho cantando, acreditamos que Baden tenha sido um dos principais difusores do gênero samba na forma instrumental. (CAIADO, 2001:93).

Além disso, diferente de Magalhães, ele também pondera sobre os questionamentos levantados em torno do fato de a bossa nova ser mais uma modalidade de samba do que um gênero. Segundo esta linha de raciocínio, pode-se dizer que há a predominância do estilo do violonista sobretudo pautado no samba:

Júlio Medaglia afirma que uma das polêmicas trazidas pela bossa-nova foi a questão de ser ou não samba (In: CAMPOS, 1993). Ele próprio considerou-a como mais uma modalidade de samba (idem:71). Concordamos com seu ponto de vista. Do mesmo modo que existe samba enredo, samba de quadra, samba de partido alto, samba exaltação, samba canção, samba choro etc, consideramos correto falar em samba bossa-nova. Ruy Castro afirma que antes de ser cunhado o termo bossa-nova a expressão usada por aqueles jovens para classificar suas composições era samba moderno (CASTRO, 2000:228). Até mesmo Tinhorão - um dos mais veementes críticos ao movimento - referindo-se ao estilo de interpretação de João Gilberto, fala na criação de um

¹⁶ “Tinhorão (1997) cita o violonista como um dos “pais” da bossa nova. Jairo Severiano e Zuza H. de Mello o destacam como um “músico compositor” daquele movimento, ao lado de João Donato e Eumir Deodato (...). Ruy Castro também o inclui no movimento e diz que, juntamente com Vinícius de Moraes, compôs duas músicas ícones daquele estilo: “Samba da Benção” e “O Astronauta”. (CAIADO, 2001:79).

samba híbrido, afinal conhecido como samba de bossa-nova (TINHORÃO, 1978:227). (CAIADO, 2005:7).

Em entrevista a Caiado, vários músicos de suma importância na história da música popular brasileira observam qual a tônica estilística mais presente no trabalho de Baden¹⁷: Maurício Carrilho o considera um “especialista em samba”, Luciana Rabello, Dino 7 Cordas, Elton Medeiros, concordam com este argumento, mas também ponderam essa tônica com o choro. Luiz Otávio Braga, por outro lado, considera que “a sua espinha musical foi o choro”. Há, conforme estes argumentos, um grande peso do samba e do choro em seu trabalho.

Schroeder tece uma perspectiva que também observa Baden inserido com mais profundidade no samba, dialogando com outras vertentes musicais ao mesmo tempo:

Baden com certeza não deveria ser identificado como um jazzista, mesmo quando toca jazz, nem como um violonista erudito, mesmo quando toca Bach. Mas, no seu caso específico, o que evita que suas interpretações se pareçam meros pastiches é o fato de (...) ele ter se firmado dentro do samba. Podemos dizer, sem medo de errar, que Baden é um sambista. Como desde o princípio ele já tendia a se mostrar mais à vontade no samba (...) as suas incursões por outros gêneros poderiam ser interpretadas como uma afirmação do tipo: “sou sambista mas sei tocar de tudo, e bem! vejam só”. (SCHROEDER, 2006:81).

Magalhães, como foi visto anteriormente, menciona a variedade de gêneros e categorias musicais que o violonista está inserido, mas também afirma que o samba é “sem dúvida, o gênero central na produção de Baden” (MAGALHÃES, 2000:52). Além disso, em uma perspectiva semelhante a de Schroeder, Magalhães pondera sobre as variantes estilísticas dentro da interpretação de sua música:

Baden pode ser considerado um músico eclético no que diz respeito à escolha de gêneros para a montagem de um repertório. No entanto, esse ecletismo não ultrapassa certos limites da coerência musical. Os gêneros samba, afro-samba, choro, bossa nova, jazz, entre muitos outros, de fato possuem características distintas. Porém essas características estão sempre sujeitas a processos de mutação dentro de seus próprios universos musicais, ou estão sendo adaptadas por universos vizinhos. A trajetória de Baden é um exemplo de como estas misturas estilísticas ocorrem. (MAGALHÃES, 2000:103).

¹⁷ Ver (CAIADO, 2001:143, Anexo 7, Depoimentos).

Há também o parecer de Vinícius de Moraes - seu parceiro mais próximo nessa época - sobre as características estilísticas que admirava em Baden. Observa-se aqui que Vinícius também considerava a bossa nova como mais um modo de fazer samba. Dreyfus relata:

Outro aspecto da personalidade de Baden encantava o diplomata [Vinícius de Moraes]: suas raízes suburbanas, regadas a samba e choro, moldadas por mestres como Pixinguinha, Meira, Garoto, Donga, criado no batuque e na malandragem dos morros. Na medida em que via na bossa nova não um gênero à parte, mas uma modalidade do samba, Vinícius fazia questão de reivindicar seu estatuto de sambista. E se orgulhava da amizade forte que tinha com Pixinguinha, Cyro Monteiro, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti (...) Dizia emocionado: “Baden tem um suburbano muito forte dentro dele”. (DREYFUS, 1999:77).

Ainda sobre o estilo de Baden Powell, Dreyfus também traz um ponto de vista coerente com o ecletismo do artista:

Baden Powell nunca pertenceu a nenhum movimento, a nenhuma congregação. Ele nunca se ajustou a nenhum molde, nunca seguiu nenhuma orientação e, sobretudo, nunca se limitou a um gênero. Quando a marca registrada da bossa nova era aquela famosa batida, à qual todos os músicos na década de 60 se amarravam, Baden continuava percorrendo todos os ritmos, inclusive o da bossa nova com um sotaque infinitamente pessoal e original. (DREYFUS, 1999:67).

Segundo Magalhães, no disco *Baden Powell À Vontade*, o violonista “demonstrou ter outros interesses musicais futuros, como podemos perceber pela presença de quatro músicas com ritmos afro: “Berimbau”, “Consolação”, “Sorongaio” e “Candomblé”.” Desta forma, em 1963, curiosamente, algumas composições de Baden presentes nesse disco já estreavam esse sotaque diferenciado do violonista, ainda que de forma não declarada.

Em 1962, ele intensifica a parceria musical com Vinícius de Moraes e realiza uma imersão de cerca de três meses na casa do poeta, no Parque Guinle. Com a influência de um disco de pontos de candomblé, rodas de samba e toques de capoeira - presenteado a Vinícius por seu amigo Carlos Torrão, vulgo “Coqueijo” - ambos iniciam a pesquisa composicional de uma nova linguagem musical que, em 1966, viria a se consolidar como os *afro sambas*. Além da forte presença da cultura musical

afrobrasileira, o disco presenteado também chamava a atenção pelo lado místico. No documentário *Velho Amigo*, Baden relata a curiosidade que ele e o parceiro tinham pelo assunto: “Eu com o Vinícius, nós conversávamos muito sobre assombração, alma do outro mundo, esse tipo de conversa. Nós adorávamos conversar sobre isso.” (depoimento de Baden Powell, documentário *Velho Amigo*. 36min31s.). Dreyfus observa as diferenças culturais entre Baden e Vinícius com a descoberta do disco de candomblé:

Para Vinícius, o disco foi uma verdadeira revelação. Fascinado, ele descobriu ali uma face da expressão musical brasileira de que jamais tinha se aproximado. (...) para Baden, a cultura afrobrasileira não era totalmente desconhecida. Desde a infância, ele tinha uma certa familiaridade com a macumba e a umbanda (...) essa convivência certamente influenciou na veia musical de Baden (...) Ainda da época do Parque Guinle data o “Canto do Caboclo Pedra Preta”, que Baden fez após ter ido até o terreiro de Joãozinho da Goméia (conhecido por receber esse santo), em Caxias, pedir autorização para fazer uma música sobre ele, o que prova um certo envolvimento que o violonista (...) tinha com o culto. (DREYFUS, 1999:83).

Paulo César Pinheiro, outro grande parceiro na vida de Baden, também reafirma os laços que o violonista tinha com cultura e religião de matriz africana:

Ele sempre foi muito ligado na religiosidade africana... a umbanda, o candomblé, tudo que teve origem no povo negro, ele sempre foi muito ligado. Tanto que ele teve esse interesse de ir à Bahia para conhecer os candomblés os toques dos ogans, os cantos dos orixás. (depoimento de Paulo César Pinheiro, documentário *Velho Amigo*. 35min20s.)

Ainda em 1962, Baden vai à Bahia, para Salvador, acompanhando a cantora Silvinha Telles e é recebido pelo próprio Coqueijo, que havia presenteado Vinícius. O irmão de seu grande amigo Nilo Queiroz, também o recebeu na Bahia e o apresentou ao mestre de capoeira, Canjiquinha. Com esse, Baden aprendeu a história do berimbau, que posteriormente originou a música de mesmo nome, conheceu terreiros de candomblé e rodas de capoeira (DREYFUS, 1999:92, 93). Tudo isso lhe proporcionou um conhecimento e uma vivência da cultura afrobrasileira com maior profundidade, que lhe serviria de inspiração para traduzir em suas expressões composicionais e interpretativas ao violão. Dreyfus relata a parte da crônica “*Meu Parceiro Baden Powell*” de Vinícius de Moraes para *O Pasquim*:

[Baden] voltou a mil, inteiramente tomado pelos cantos e ritos dos orixás, e me explicava horas seguidas os fundamentos da mitologia afro-baiana. Assim fui absorvendo o que há de mais rico e orgânico nessa bela religião, e quando os temas de Baden vieram, eu estava, mesmo sem ser crente (...), preparado para formulá-las a meu modo (DREYFUS, 1999:153).

Outro fato importante que contribuiu para essa época foi seu aprendizado com Moacir Santos. Nesse momento de efervescência criativa, Baden estava estudando com o “maestro”. Presume-se também que a parceria realizada com Moacir em *Baden Powell Swings With Jimmy Pratt* seja um marco desse momento, uma parceria entre professor e aluno. Além disso, o maestro também é um dos compositores da música “Conversa de Poeta” gravada no LP *Baden Powell À Vontade*. Dreyfus conta da importância de Moacir Santos na vida de Baden, com relato dele próprio, nesse momento criativo da vertente dos afrosambas:

Porém, o principal incentivo às composições foi o fato de que na época Baden estava estudando cantos gregorianos e modos litúrgicos com o maestro Moacir Santos: “Eu fazia umas composições para o maestro ler. E eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. (...) Eu dei então uma levantada num tipo de samba mais negro, que tem um lamento próximo do dos cantos africanos, que parecem com os cantos gregorianos. (...) Nesse trabalho com Moacir Santos, eu compus uns temas partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para as parcerias com Vinícius.” (DREYFUS, 1999:151).

Portanto, o disco *Baden Powell À Vontade* sintetiza uma obra na qual o violão de Baden é exposto em primeiro plano, destacando sua fluência interpretativa, onde ele sintetiza diversos elementos oriundos de outros instrumentos ao violão, adicionando recursos em relação a discos anteriores. É um LP centrado no samba, no qual ele se expressa sob vertentes diferentes, como a bossa nova e os afrosambas, misturando outros estilos no meio de suas execuções, como observa Magalhães. Suas interpretações e composições nesse disco marcam um momento criativo efervescente que Baden vivia por conta de seu ápice de atividade artística no Brasil, gravando diversas obras como acompanhante e solista, pela parceria intensa de criação com Vinícius de Moraes, pelo aprendizado aprofundado em música com Moacir Santos e sua viagem à Bahia. Logo após a gravação desse disco, Baden Powell viaja para o continente europeu e inicia sua ascensão na carreira internacional.

Recursos técnicos observados no disco

ESCLARECIMENTOS INICIAIS SOBRE ALGUNS TERMOS

Antes de elencar cada recurso técnico observado, são introduzidos alguns detalhes para melhor compreensão do que será descrito neste capítulo. Primeiramente, o termo “recursos técnicos” é entendido nessa pesquisa como um conjunto de técnicas e ações que o violonista utiliza para abordar os diversos parâmetros musicais (melodia, harmonia, baixo, polifonia, ritmo) simultaneamente, no violão. Uma vez que o violão, ao ser executado na condição de solista, é um instrumento tecnicamente limitado com possibilidades mais restritas de realizar seu próprio acompanhamento – quando comparado ao piano¹⁸ – ter o domínio de alguns padrões que abordem todos os parâmetros musicais, ou boa parte deles, simultaneamente, colabora muito para interpretar uma peça para violão solo com fluência, criatividade, e até pode fornecer uma liberdade de escolha espontânea de variações.

Portanto, ao falar dos “recursos técnicos”, a pesquisa se refere especialmente a uma gama de comportamentos técnicos que abordam relações simultâneas dos parâmetros musicais de uma maneira peculiar que, por sua vez, pode ser identificada em padrões que se repetem de maneira idêntica ou similar em outras

¹⁸ A respeito das limitações técnicas do violão na condição de solista, Schroeder apresenta um raciocínio onde explica essa relação limítrofe de um instrumento com capacidade harmônica, em sua condição solo, a partir das relações entre melodia e harmonia. Segue um breve resumo sobre o assunto, a fim de trazer um esclarecimento sobre a questão:

“Mas a relação entre harmonia e melodia não se mostra unilateral. Ela é dialética no sentido de que também uma melodia estabelecida pode delimitar fronteiras harmônicas. É isso que permite, por exemplo, a substituição dos acordes que acompanham harmonicamente uma certa melodia por outros acordes diferentes. (...) numa música popular (tonal, evidentemente) já elaborada e acabada, com melodia definida, é possível alterar sua base harmônica. O grau e quantidade dessas alterações dependem de vários fatores, como (...) o modo como as notas da melodia estão articuladas (portanto os limites harmônicos que elas também prescrevem), o gênero da música e o estilo harmônico ao qual ela está vinculada (outros dois fortes limitadores de opções), o grau de conhecimento harmônico do executante e, no caso específico do violão – e o que nos interessa particularmente – as possibilidades instrumentais da realização ou não dessas alterações. (...) No caso particular do violão temos um agravante musical (...) os limites bastante restritos de execução harmônica (que comparado aos do piano, por exemplo, é muito menor), desde que observado na situação de solista, sem acompanhamento de quaisquer outros instrumentos. Existem, por exemplo, passagens harmônicas, ou mesmo tonalidades inteiras que, quando escolhidas para estruturarem a música, dificultam sobremaneira a sua execução se não forem devidamente adaptadas para o violão. Chegam a ponto de não serem sequer executáveis.” (SCHROEDER, 2006: 77,78).

situações. Para facilitar a compreensão deste texto, complementa-se o discurso escrito com exemplos musicais transcritos para ilustrar os conceitos observados.

Após a intensificação do processo de escuta do disco, seguido de transcrições¹⁹ que procuraram traduzir a totalidade da atuação do violão da maneira mais próxima possível, constatou-se que existe uma variedade de recursos técnicos recorrentes. A partir desta constatação, procurou-se compreender como cada técnica procedia a fim de transcrevê-las, de maneira que pudesse tornar evidente as diferenças de cada procedimento. Tratando-se de Baden Powell, sabe-se que um ponto crucial de sua interpretação era a complexidade rítmica com a qual ele manipulava o violão. Neste disco, com o violão em destaque, o violonista utilizara recursos que possuem diversas camadas de ritmos que foram executados simultaneamente em seu instrumento.

Dentre as técnicas observadas, é possível afirmar que o fio condutor que permite diferenciar cada recurso era o comportamento da mão direita, pois é em seu toque que se executa o ritmo e se define a complexidade polifônica no violão. Percebe-se que as principais diferenças entre os recursos técnicos residem no modo como o músico manipula o ritmo entre as vozes do violão, podendo formar, por exemplo, diferentes camadas de ritmo entre elas ou consolidando um ritmo só em todas as vozes.

Para definir melhor esses casos, neste texto será utilizado o termo *camada rítmica*. Assim como o violão, um instrumento polifônico, pode possuir uma, duas, três ou quatro vozes simultâneas, observa-se que nele também é possível conter uma camada rítmica, duas ou até mesmo três distintas. É importante frisar que uma camada rítmica pode envolver mais de uma voz simultânea. O exemplo musical 1 trata de exemplos de casos com uma, duas e três camadas rítmicas:

¹⁹ Com exceção do Exemplo Musical 21, todos os outros trechos transcritos a título de exemplo dos recursos citados estão em compasso binário (2/4).

a) uma camada rítmica. b) duas camadas rítmicas. c) três camadas rítmicas.



Exemplo Musical 1: Quantidade de camadas rítmicas simultâneas.

A partir destes exemplos anteriormente citados, fica mais fácil entender a diferença entre uma voz, que cumpre função melódica ou harmônica, e uma camada rítmica.

No exemplo 1a, que possui apenas uma camada rítmica, o instrumento varia entre quatro e três vozes, nas quais a melodia é acompanhada por notas de preenchimento harmônico. No exemplo 1b, que possui duas camadas rítmicas, percebem-se quatro vozes, nas quais a melodia é acompanhada por preenchimento harmônico com ritmo idêntico e uma linha de baixo (voz mais grave) independente. No exemplo 1c, que possui três camadas rítmicas distintas, o violão apresenta quatro vozes, mas a melodia possui um ritmo próprio, acompanhada por uma linha de baixo independente ritmicamente e mais duas vozes de preenchimento harmônico que também possuem seu ritmo próprio.

Ao destacar o número de camadas rítmicas no violão, o intuito é facilitar o discernimento entre a função ou funções que cada voz ou grupo de vozes possuem no instrumento (melodia, complemento harmônico e baixo), e, portanto, permitir diferenciar as maneiras de interação das funções que cada recurso técnico possui.

Outro aspecto que será considerado, a fim de facilitar a compreensão das diferenças entre os recursos técnicos, é o comportamento da linha de baixo, ou seja, a voz mais grave executada pelo violão. Em sua pesquisa sobre o perfil interpretativo de Baden Powell, Alain Magalhães considera relevante a preocupação que o violonista possuía com o “baixo cantante” de suas interpretações, e confirma tal fato em entrevista informal com o próprio Baden, descrevendo em suas conclusões:

Em 17 de fevereiro de 2000, Baden Powell esteve em minha residência, onde fez algumas declarações que são relevantes para a conclusão dessa pesquisa. (...) expliquei certas particularidades encontradas na música "Canto de Xangô", do disco *Le coeur de Baden Powell* (Barclay, Paris, 1971), por mim discutidas (...) Ao terminar minha exposição, destacando o contracanto melódico feito em uníssono pelo violão e contrabaixo, mais movimentado que o próprio tema, Baden não só concordou com os conteúdos da análise apresentada como passou a tecer considerações a respeito, terminando por afirmar: "Você foi no ponto!". Baden declarou que grande parte de suas composições (e arranjos) foi concebida a partir de um "baixo cantante", que conduz ou enriquece a harmonia e pode estar presente até no próprio tema. (MAGALHÃES, 2000:102).

Além de perceber que cada recurso técnico apresenta diferenças nítidas de comportamento na linha de baixo, merecendo assim sua atenção, também se leva em consideração a importância de seu tratamento atestada pelo próprio intérprete.

Portanto, haverá identificações sobre o número de camadas rítmicas, visando compreender a função e o comportamento de cada uma, a ação da mão direita diante dessas observações realizadas e as relações da linha de baixo com a melodia. Deste modo, busca-se um esclarecimento sobre o manuseio dos recursos, contribuindo para a facilidade de suas execuções na prática. A partir dessas considerações iniciais, seguem-se as definições de cada recurso técnico observado.

2.1) BLOCOS DE ACORDES COM EFEITO TIPO TAMBORIM (*BATT*)

Este tipo de recurso foi observado em 70% das faixas do disco e está presente nas músicas "Garota Ipanema", "O Astronauta", "Sorongaio", "Saudade da Bahia", "Conversa de Poeta", "Samba Triste". Esse comportamento ocorre com mais predominância em "Garota de Ipanema" e "Saudade da Bahia", as quais possuem formação de quarteto (flauta, violão, contrabaixo e bateria). São nessas músicas que o violão também apresenta esse tipo de recurso como acompanhante (levadas para acompanhamento da melodia na flauta) e não somente como solista. Em outros casos nos quais tal recurso técnico ocorre, nas formações em duo (violão, percussão) e violão

solo, ele aparece mais como alternativa de variação, com menor predominância sobre os outros recursos.

Dentre os comportamentos que permitem sua definição, observa-se a melodia executada em blocos de acordes com a linha de baixo seguindo predominantemente o mesmo ritmo do bloco de acorde. Há apenas uma camada rítmica predominante atuando no violão, e a maneira como é empregado o ritmo nesse recurso lembra frases de tamborim presente no samba ao ser frequentemente subdividido em fraseados com muitas semicolcheias.

Para esclarecer melhor cada característica veremos a seguir o exemplo musical 2, referente ao trecho dos compassos 41 a 48 de “Saudade da Bahia”:



Exemplo Musical 2: Faixa 7, “Saudade da Bahia”, compassos 41 a 48, trecho 0:50s – 1:00s

Destaca-se aqui a concentração de uma camada rítmica que atua entre 4 e 3 vozes executadas predominantemente em bloco. A melodia é frequentemente executada na ponta com figuras de semicolcheias em bloco com vozes internas, que definem a harmonia, e a linha de baixo (voz mais grave). Observam-se pequenos momentos em que Baden respira com pequenas pausas de semicolcheia ou com preenchimentos que distribuem mais camadas rítmicas, apresentando um pouco mais de sustentação entre cada voz (compasso 43 e 44), descansando o movimento repetitivo em bloco. Isso pode ocorrer a fim de contrapor a sensação de atividade rítmica intensa do fraseado bloqueado e descansar a mão direita, visto que ao executar essa técnica é possível sentir uma fadiga na mão direita porque ela exige muito esforço

dos quatro dedos (polegar, indicador, médio e anelar) ao mesmo tempo com muita velocidade.

Nos compassos 42 e 43, nota-se uma característica recorrente desse recurso técnico: em alguns casos, a linha de baixo complementa alguns espaços cedidos pela melodia. Esse efeito provoca uma sensação que pode ser comparada a um recurso muito usado no tamborim, que utiliza o dedo da mão que segura o instrumento para tocar a pele por trás com alguns preenchimentos da levada. A seguir, um trecho de “Garota de Ipanema”, no qual se pode observar esses momentos de preenchimento da linha de baixo com mais clareza:



Exemplo Musical 3: Faixa 1, “Garota de Ipanema”, compassos 9 a 12, trecho 0:10s – 0:15s.

A linha de baixo, executada com o polegar, além de se mostrar predominantemente junto ao ritmo do bloco, possui esse comportamento de preenchimento dos espaços, como na mão que segura o tamborim. Muitas vezes complementa-se a levada do tamborim, executada com a baqueta na mão direita, com o dedo indicador da mão esquerda, que o segura, encostando na pele do tamborim na parte de trás²⁰.

Tratando da comparação desse recurso técnico com o tamborim, foi comentado no segundo tópico do primeiro capítulo a afirmação, dada pelo próprio Baden, de que ele imprimia os elementos oriundos dos instrumentos de percussões para o violão²¹. Magalhães (2000), ao analisar a peça “Samba do Avião”, comenta algumas vezes sobre a “levada do tamborim” ou “efeito tamborim” que o violonista parece se aproximar em alguns momentos.

²⁰ “O tamborim – pequeno aro de madeira ou metal, com uma pele esticada sobre um dos lados – é tocado com uma baqueta de madeira semelhante às da caixa. O dedo indicador ou qualquer outro dedo da mão que segura o instrumento também percute a pele, por baixo, produzindo notas que completam o fraseado do samba.” (BOLÃO, 2003:34).

²¹ “Tenho ritmo na mão para tamborim, surdo, desde pequeno. Acho que transferi isso para a minha batida de samba no violão”.

Acredita-se que essa técnica, embora não exponha um ritmo idêntico ao de um padrão de tamborim, possui a característica que lembra seu fraseado rítmico. O tamborim no samba é um instrumento de acompanhamento que, quando bem executado, mantém não só as acentuações que regem sua levada, como também cria pequenas variações de fraseado que estão em torno dela. No entanto, para improvisar essas variações com naturalidade e sem deixar perder o balanço da levada de samba, é indispensável saber executar um bom repertório das levadas existentes e, obviamente, ouvir a melodia do samba que está sendo acompanhado para saber complementar as variações de maneira adequada.

Em relação às levadas de tamborins, uma prática muito comum em gravações de samba era o acompanhamento em trio de tamborins que executam toques diferentes, porém complementares. Tal prática foi muito utilizada pelos percussionistas Luna, Marçal e Eliseu (BOLÃO, 2003:36).

A seguir, apresentaremos a transcrição dessa linha de acompanhamento de tamborins em trio que se encontra no livro “Batuque É Um Privilégio”, de Oscar Bolão. As notas acima da linha compreendem o ataque da baqueta com a mão direita, enquanto as notas abaixo dela são o preenchimento executado pelo dedo indicador da mão esquerda, que segura o tamborim, encostando na pele:

The image displays a musical score for three tamborins, labeled 'tamborim 1', 'tamborim 2', and 'tamborim 3'. Each part is written on a five-line staff with a 2/4 time signature. The notation uses notes placed both above and below the staff line to represent the complex rhythmic patterns of the instrument. Above the line, notes represent the attack of the stick with the right hand. Below the line, notes represent the filling or 'pedal' played with the left index finger against the drumhead. The three parts are complementary, creating a rich, textured accompaniment typical of a samba trio.

Figura Musical 1: Levada de três tamborins.

É possível perceber que as três levadas são complementares, ou seja, um tamborim preenche o espaço cedido por um dos outros dois ao mesmo tempo que dois deles ou até três possuem alguns toques semelhantes. O resultado sonoro do preenchimento é o balanço das acentuações distintas nas três levadas, compondo a subdivisão constante de todas as semicolcheias, subdivisão base do samba que procede em uma levada de pandeiro ou de caixa em uma escola de samba. Podemos perceber que Baden executa todas as semicolcheias de um tempo em alguns momentos de seu fraseado, como nos compassos 41 e 46 do exemplo musical 2.

Comparando o ritmo de alguns trechos das interpretações de Baden com a figura musical 1, percebe-se que o violonista se apropria um pouco de cada tamborim, apresentando um fraseado complexo criado com liberdade e naturalidade em torno dessas figuras. No exemplo musical 2, de “Saudade da Bahia”, pode se assemelhar, por exemplo, levando em consideração a ordem invertida²² da figura musical 1, a indícios de uma mistura do tamborim 1 e 3 no compasso 45 e 46, e ainda com o primeiro tempo do compasso 46, a indícios de uma mistura entre tamborim 1 e 2. A levada observada na introdução de “Garota de Ipanema” mostra essa apropriação consciente de cada linha de modo mais evidente:



Exemplo Musical 4: Faixa 1, “Garota de Ipanema”, compassos 1 a 4, trecho 0:00s – 0:10s (Levada da introdução).

Comparando com a figura musical 1, também considerando a ordem invertida, a levada acima é muito parecida com o segundo compasso do tamborim 1 seguido pelo primeiro compasso do tamborim 2. A seguir, o exemplo desses compassos recortados e unidos numa linha só, para melhor comparação:

²² Na figura musical 1 a levada do tamborim 1, com um fraseado de 2 compassos, também pode ser executada de modo invertido, ou seja, começando pelo 2º compasso seguido do 1º compasso. Essa levada invertida também é muito utilizada no repertório de samba.

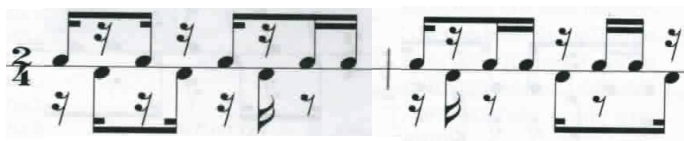


Figura Musical 2: Recorte da levada do tamborim 1 (compasso 2) com tamborim 2 (compasso 1)²³.

Comparando o compasso 1 e 2 de “Garota de Ipanema” com a figura musical 2, observa-se que o toque marcado pela baqueta do tamborim possui apenas uma diferença no primeiro tempo do segundo compasso; enquanto o tamborim toca a primeira semicólcheia, na levada de Baden não consta a nota na cabeça desse tempo. Percebe-se, ainda, que o ataque do violonista na segunda semicólcheia desse tempo, utilizando somente a voz do baixo com o polegar, simula exatamente a sensação do dedo da mão esquerda que toca o tamborim como linha de preenchimento. Ao comparar os compassos 3 e 4 com a figura, observa-se que ainda predomina a semelhança das levadas com diferenças sutis entre o toque de tamborim da figura e o toque do violonista, demonstrando a liberdade de Baden na escolha e na variação de seus “toques de tamborim” no samba.

Acredita-se que, talvez pelo fato de possuir apenas uma camada rítmica atuante no violão, esta técnica seja utilizada com maior abundância nas formações que possuem acompanhamento da linha do contrabaixo e da bateria, que dão mais suporte rítmico que as formações em duo. Em formações de duo, nas quais existe apenas uma linha de percussão, essa técnica aparece mais contida, como opção de variação, pois o violonista opta por utilizar os recursos que apresentam mais camadas rítmicas e que diferenciam o tratamento da linha de baixo do que ocorre com melodia e acompanhamento harmônico.

Enfim, percebendo a predominância de uma camada rítmica no violão com a melodia bloqueada junto com a linha de baixo do violão e que assemelha-se às levadas de tamborim, define-se esse recurso técnico como “blocos de acordes com efeito tipo tamborim” (*BATT*).

²³ Notas acima da linha são tocadas pela baqueta com a mão direita; notas abaixo da linha são tocadas pelo dedo da mão esquerda.

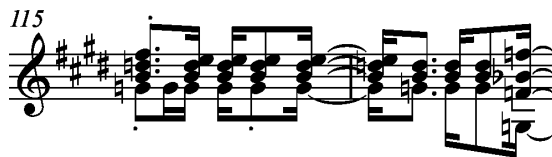
A seguir, mais alguns exemplos recorrentes em “Conversa de Poeta” e “O Astronauta” que apresentam tal padrão de comportamento:



Exemplo Musical 5a: Faixa 3, “O Astronauta”, compassos 40 e 41, trecho 1:03s – 1:05s.



Exemplo Musical 5b: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 108 e 109, trecho 2:53s – 2:55s.



Exemplo Musical 5c: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 115 e 116, trecho 3:03s – 3:06s.

2.2) BAIXO DE MARCAÇÃO (BM)

Como se pode observar em 80% das faixas que compõem o disco, o “baixo de marcação” (BM) aparece nas músicas “Garota de Ipanema”, “Berimbau”, “O Astronauta”, “Consolação”, “Samba do Avião”, “Candomblé”, “Conversa de Poeta” e “Samba Triste”. Este recurso apresenta uma predominância em boa parte das músicas

em que aparece. É um comportamento que também se nota em momentos que Baden se coloca como acompanhante em trechos da faixa “Berimbau”.

As características que definem este recurso técnico incluem a presença de uma linha de baixo marcando o tempo da música de maneira predominante, a variação entre duas e três camadas rítmicas simultâneas (baixo, harmonia, melodia) e a noção do violão executando melodias mais cantáveis, com mais sustentação, em primeiro plano, ao mesmo tempo que possuem um acompanhamento denso.

A definição das camadas rítmicas é decorrente do tratamento das linhas internas de preenchimento, que costumam variar de acordo com o comportamento da melodia. No entanto, existem sempre duas camadas rítmicas no mínimo.

A seguir, veremos um exemplo musical do trecho da música “Samba do Avião” para observar alguns casos dessas variações das linhas internas:



Exemplo Musical 6: Faixa 6, “Samba do Avião”. Compassos 21 a 28, trecho 0:30s – 0:42s.

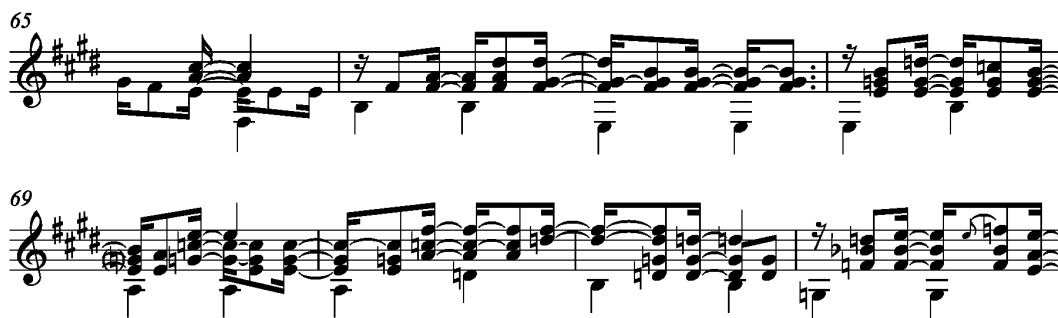
Entre os compassos 21 e 26 percebe-se que enquanto a melodia é executada na ponta, há a figura de marcação da linha de baixo fazendo a função de um contrabaixo marcando o tempo com a fundamental do acorde ou algumas inversões com a 3ª ou 5ª na voz mais grave.

Observa-se aqui uma melodia mais espaçada, com respirações e notas mais longas, sem ataques sucessivos de semicolcheia. Portanto, existem espaços preenchidos pelas linhas internas enquanto a melodia respira, formando uma terceira camada com ritmo independente, que torna o acompanhamento mais denso. Em

algumas movimentações da melodia, como no compasso 24 e 26, as linhas de preenchimento atacam junto com a melodia com notas mais sustentadas que sua movimentação. Apesar de atacar junto com a melodia em alguns momentos, esse exemplo apresentado possui a predominância de três camadas rítmicas independentes.

A mão direita divide funções com o polegar marcando o tempo, os dedos indicador e médio fazendo o preenchimento, e o dedo anelar executando a melodia. É necessário controlar muito bem o volume de cada camada rítmica, pois a melodia, executada pelo anelar, deve ficar em destaque enquanto as outras vozes que a acompanham ficam em segundo plano.

No entanto, existem outros casos nos quais a melodia possui maior movimentação ou as linhas internas possuem mais proximidade rítmica com a melodia, atuando em bloco, predominando a atuação de duas camadas rítmicas. O exemplo a seguir figura esse caso:



Exemplo Musical 7: Faixa 9, “Conversa de Poeta”. Compassos 65 a 72, trecho 1:50s – 2:02s.

Aqui a melodia é mais movimentada, mesmo sem possuir ataques sucessivos de semicolcheias. Por outro lado, o preenchimento harmônico está mais próximo do ritmo da melodia, com mais execuções em bloco, principalmente entre os compassos 66 a 70. Nota-se que nos exemplos 6 e 7 existe uma tendência tanto da melodia quanto do acompanhamento das linhas internas em se movimentarem apoiados na 2ª e 4ª semicolcheias, geralmente encerrando os discursos melódicos na

4ª semicolcheia, conferindo predominância das síncopes na levada de choro, samba e que também foi aproveitada nas sínteses das levadas de bossa nova de João Gilberto.

O baixo, no entanto, predomina pulsando o tempo. Se comparar a linha de baixo com a função de um instrumento de percussão do samba, é possível afirmar que tal linha cumpre a função do surdo, responsável pela marcação. Em determinados momentos também se observa alguns adiantamentos do baixo na 4ª semicolcheia que antecede o compasso seguinte. Destaca-se abaixo exemplos de “Samba do Avião” e “Consolação”, nos quais se observam essas antecipações (compassos 70 e 72 em “Samba do Avião” e compasso 35 em “Consolação”):



Exemplo Musical 8a: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 69 a 72, trecho 1:42s – 1:48s.



Exemplo Musical 8b: Faixa 4, “Consolação”, compassos 35 e 36, trecho 0:44s – 0:46s.

Esta antecipação pode estar vinculada com uma variação da levada apresentada em “Berimbau”, na qual Baden antecipa o baixo no mesmo lugar utilizando esse tipo de recurso técnico como acompanhamento. A seguir, o exemplo musical que demonstra essa levada:



Exemplo Musical 9: Faixa 2, “Berimbau”, trecho 1:08s – 1:15s
(Levada de acompanhamento da voz).

Observa-se, na levada de Baden, a transição entre elementos que possuem forte presença no choro e samba (do 2º ao 4º compasso do exemplo) e elementos do samba mais simplificados que representam parte das levadas de bossa nova de João Gilberto, transcritas por Caiado (1º, 5º e 6º compasso do exemplo) (CAIADO, 2001:76-7).

Tal recurso técnico se relaciona com um tipo de acompanhamento de violão, ligado à bossa nova, que ficou muito conhecido pelo violão de João Gilberto, principalmente pelo baixo marcando o tempo de maneira contínua. Segundo Caiado, a “batida da bossa nova” é uma simplificação das inúmeras variações rítmicas possíveis de levadas de samba e o que João Gilberto fez foi simplificar e compactar o universo rítmico do samba de maneira mais enxuta no violão (CAIADO, 2001:76).

O que Baden faz com esse comportamento técnico é, portanto, se acompanhar de modo mais espaçado ou mais preenchido - com características do samba, do samba bossa nova, do choro - enquanto mantém o baixo marcando o tempo e toca uma melodia cantável, que pode ser mais ou menos espaçada, mas que geralmente não possui muitas semicolcheias tocadas uma seguida da outra.

Ainda a respeito da linha de baixo, o contrabaixista José Alexandre Carvalho em sua pesquisa de retrospectiva histórico musicológica sobre a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba, observa um baixo rítmico com caráter semelhante ao que já foi exposto aqui (e também o chama de linha rítmica):

A linha rítmica é mais simples e marcada. Ela faz uso basicamente dos baixos e das quintas dos acordes tocados nas cabeças de tempo, e varia sobre os

padrões rítmicos originados das semínimas e colcheias, com algumas figuras pontuadas. (...) na sua forma básica aparece na linha da mão esquerda das partes para piano da época do maxixe; nas linhas realizadas pelos contrabaixos nas décadas de 1930, 40 e 50, e na bossa nova; nos surdos das escolas de samba, nos pandeiros, e em diversos momentos em que se necessita de uma base discreta e segura. (CARVALHO, 2006:75).

Tal afirmação permite concluir que João Gilberto, Baden Powell entre outros violonistas dessa época, simplesmente transpuseram esse baixo rítmico, que estava presente em outros instrumentos, para o violão:

Fato curioso é que dentro do universo da bossa nova, não houve grandes violonistas de referencia que eram intérpretes instrumentais do movimento. Os maiores expoentes que se destacaram no contexto instrumental enquanto a bossa nova vivia o presente eram Baden Powell e Luiz Bonfá. No entanto, os dois não se identificavam como músicos exclusivos deste estilo. Eles apenas o dominavam ao mesmo tempo que possuíam bases bem estruturadas do choro e do samba, que é a fonte do movimento bossanovístico, além de terem estudado o universo erudito. Violonistas mais típicos da bossa nova, como João Gilberto e Roberto Menescal, não se destacaram como instrumentistas mas, sim, pelo tipo de violão que acompanhava sua interpretação vocal (CAIADO, 2001:70, 71).

Portanto, o recurso técnico “baixo de marcação” (*BM*) apresenta um violão que se acompanha de maneira parecida com as levadas de bossa nova, samba, ou choro, enquanto toca uma melodia que geralmente não executa semicolcheias sucessivas. Figura a atuação do baixo marcando o tempo com o preenchimento variando o comportamento rítmico das linhas internas que definem a harmonia.

Finalizando esse tópico, demonstra-se a seguir outros dois exemplos de casos, um em que predominam três camadas rítmicas com preenchimento harmônico mais independente da melodia, e outro com duas camadas rítmicas com a melodia executada em bloco com o preenchimento harmônico:



Exemplo Musical 10a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 159 a 166, trecho 2:29s – 2:36s. Três camadas rítmicas predominantes (preenchimento harmônico independente).



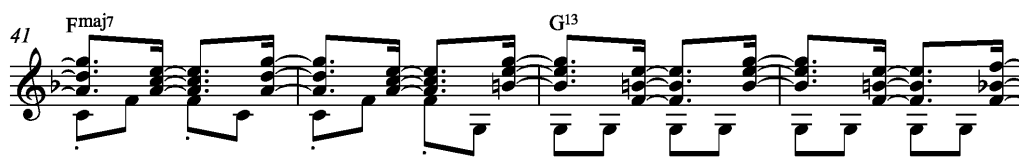
Exemplo Musical 10b: Faixa 3, “O Astronauta”, compassos 56 a 59, trecho 1:23 – 1:28s. Duas camadas rítmicas predominantes (melodia bloqueada).

2.3) CAMADAS RÍTMICAS COMPLEMENTARES INTERCALADAS (CRCI)

Esse recurso foi observado em 70% das músicas presentes no disco: “Garota de Ipanema”, “Berimbau”, “Samba do Avião”, “Saudade da Bahia”, “Candomblé”, “Conversa de Poeta” e “Samba Triste”.

O principal aspecto que o identifica está na ação complementar de duas camadas rítmicas que se alternam: a melódica, na ponta e geralmente bloqueada, e a linha de baixo. A melodia apresenta a primeira camada rítmica junto de linhas internas atuando em bloco, enquanto a linha de baixo apresenta a segunda camada rítmica que atua preenchendo ritmicamente os espaços deixados pela melodia. O baixo se movimenta em momentos em que o ritmo da melodia é mais passivo ou um pouco

menos movimentado. O tratamento da mão direita é complementar, possuindo combinações intercaladas entre ataques de polegar e o conjunto simultâneo de indicador, médio e anelar. A seguir, um trecho de “Garota de Ipanema” que demonstra um caso dessa complementaridade:



Exemplo Musical 11: Faixa 1, “Garota de Ipanema”, compassos 41 a 44, trecho 0:52s – 0:57s.

No exemplo 11 acima observa-se a melodia executada em bloco acentuada e sustentada na 4ª semicolcheia, enquanto a voz mais grave toca uma segunda camada rítmica composta por colcheias. Entre a colcheia do contratempo e a colcheia do tempo seguinte, ataca-se a primeira camada rítmica pelos acordes, causando a sensação de preenchimento de um espaço que completa a outra camada rítmica. Porém, esse exemplo demonstra um caso um pouco mais simples pelo fato de conter um padrão rítmico que reitera rapidamente em todos os tempos. Existem outras ocasiões em que esse recurso técnico aparece com padrões rítmicos mais variados que se desenvolvem ao longo de um ou dois compassos. O exemplo 12 de “Conversa de Poeta” apresenta uma variação rítmica mais desenvolvida:

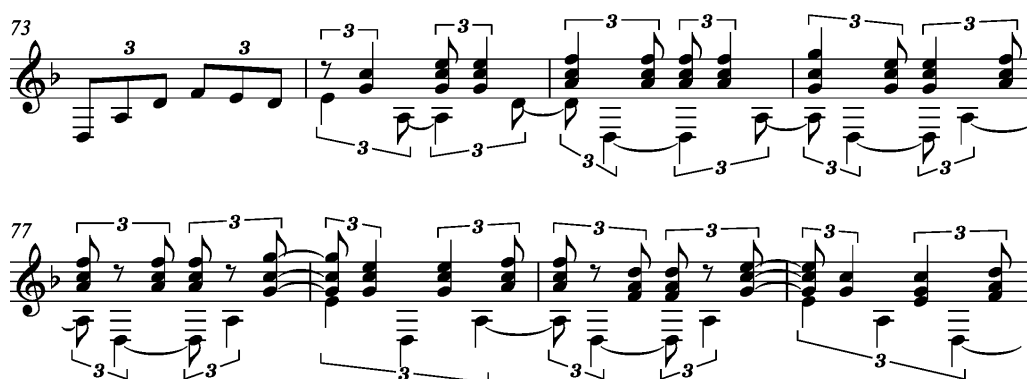


Exemplo Musical 12: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 81 a 84, trecho 2:14s – 2:19s.

Neste caso, há o desenvolvimento de um padrão rítmico que se formula em dois compassos. Diante do desenho da partitura é possível notar um efeito complementar, demonstrando duas camadas rítmicas intercaladas, que não tocam juntas no mesmo momento. Observa-se ainda a presença de um dedilhado de

preenchimento promovido pelo indicador (compassos 81 e 82, notas G# e G). Em alguns momentos desse recurso, Baden utiliza combinações de dedilhados da mão direita que separam polegar – indicador – médio e anelar juntos ou indicador, médio e anelar juntos (p - i - m,a ou p - i - i,m,a). O complemento das duas camadas rítmicas resulta na constante execução de todas as semicolcheias de cada tempo, que traz o balanço do samba presente nas levadas de pandeiro. Percebe-se, ainda, no exemplo 12, que há duas melodias simultâneas: a linha de baixo apresenta um caráter mais melódico ao mesmo tempo em que há uma linha melódica na ponta.

Ainda em um terceiro caso, como no exemplo seguinte de “Candomblé”, se observa variações que ocorrem a cada compasso:



Exemplo Musical 13: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 73 a 80, trecho 1:09s – 1:16s.

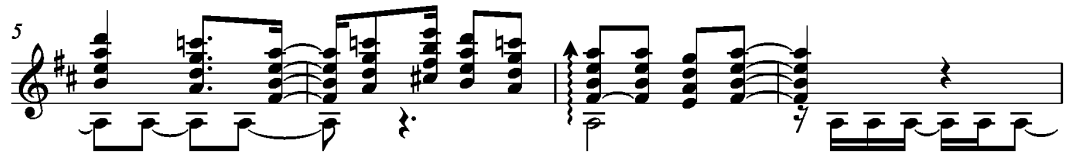
Neste exemplo, a variação rítmica é mais intensa, mas predomina o caráter de duas camadas rítmicas que se complementam. Entre os compassos 74 e 76, formula-se um padrão rítmico diferente em cada compasso. A partir do compasso 77, formam-se padrões rítmicos que se desenvolvem a cada dois compassos. No entanto, a subdivisão que preenche o tempo, neste caso, é a colcheia tercinada, dos compassos compostos que sugerem ritmos dos terreiros de candomblé.

Tratando dos ritmos presentes no candomblé, considerando os atabaques, que também executam os ritmos que se assemelham ao samba no terreiro²⁴, é

²⁴ O toque *Cabula* de origem banto é semelhante ao ritmo do samba (D'ÁVILA, 2009).

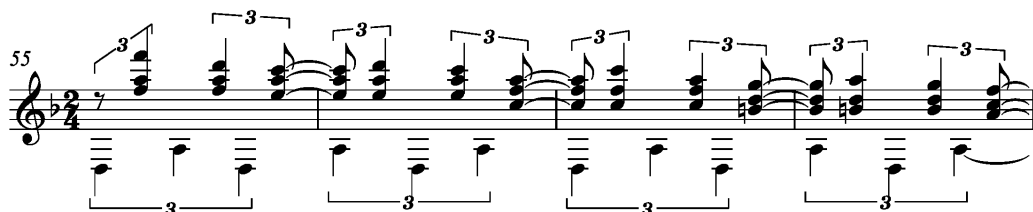
possível comparar esse complemento de camadas rítmicas do violão com os timbres do toque grave e do tapa agudo dos tambores. Há a hipótese de que essas frases rítmicas entre grave e agudo no violão tenham relação com um fraseado de tambor.

Em “Samba do Avião” este recurso técnico também aparece, porém com linha de baixo pedal e de maneira mais sutil e menos intercalada:



Exemplo Musical 14: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 5 a 8, trecho 0:06s – 0:12s.

Então, as “camadas rítmicas complementares intercaladas” (CRCI) são identificadas quando duas camadas rítmicas se alternam complementando seus ritmos, considerando a primeira como linha melódica na ponta e a segunda como linha de baixo. A linha melódica geralmente aparece bloqueada em acordes e a linha de baixo, em alguns casos, apresenta um desenvolvimento melódico. A seguir, mais dois exemplos que demonstram esse recurso técnico:



Exemplo Musical 15a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 55 a 58, trecho 0:52s – 0:56s.



Exemplo Musical 15b: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 101 a 104, trecho 2:43s – 2:48s.

2.4) MELODIA NO BAIXO (MB)

Apesar de ser um recurso que figura em 30% das faixas, nas músicas “Consolação”, “Sorongaio” e “Candomblé”, os momentos nos quais este comportamento está presente são bastante representativos e significativos. Em “Consolação”, a primeira parte do tema é toda exposta através deste recurso. Em “Candomblé”, essa técnica é bem explorada no início da música e retorna em seu desfecho, desenvolvendo as ideias iniciais. Em “Sorongaio”, esse procedimento ocorre em pontes de maneira contrastante à apresentação do tema principal, também aparecendo posteriormente no próprio tema de maneira alternativa, soando uma oitava abaixo em relação a como vinha sendo apresentado.

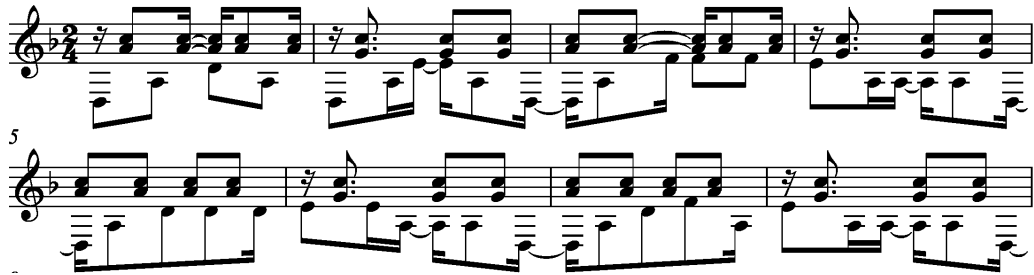
Os principais fundamentos desse recurso técnico consistem em dar o tratamento da melodia principal para a voz mais grave, a linha de baixo, e apresentar um preenchimento rítmico/harmônico na região médio/aguda do instrumento, resultando na atuação de duas camadas rítmicas. No entanto, diferente do recurso visto anteriormente, a região aguda não apresenta movimentação melódica e o foco do desenvolvimento melódico ocorre apenas no baixo. A mão direita fraseia as melodias com o polegar enquanto o preenchimento é executado pelos dedos indicador e médio. A seguir, um exemplo da música “Consolação” demonstra a ocorrência desse procedimento com a linha de baixo:



Exemplo Musical 16: Faixa 4, “Consolação”, compassos 5 e 6, trecho 0:06s – 0:08s.

Ainda que possua um comportamento de preenchimento similar ao recurso com efeito complementar intercalado, a atividade melódica da linha de baixo é muito mais ativa neste caso, enquanto a camada rítmica complementar permanece estática

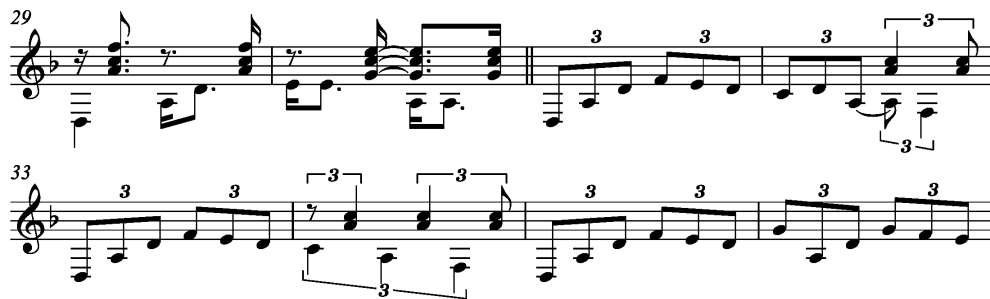
apenas cumprindo função rítmica e de preenchimento da harmonia. Segue um exemplo mais extenso com desenvolvimento melódico do baixo em “Candomblé”:



Exemplo Musical 17: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 1 ao 8, trecho 0:00s – 0:08s.

Percebe-se que a linha complementar na região média/aguda segue sem cumprir função melódica, visto que varia apenas uma linha interna.

Existem alguns casos em que a linha de baixo executa a melodia no baixo de maneira simples, com o preenchimento rítmico/harmônico mais espaçado, compondo mais uma camada rítmica predominante. Tais casos podem ser observados nas músicas “Candomblé” e “Sorongaio”, nos exemplos a seguir:



Exemplo Musical 18a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 29 ao 36, trecho 0:29s – 0:35s.



Exemplo Musical 18b: Faixa 5, “Sorongaio”, trecho 3:23s – 3:42s.

Sobre o exemplo 18b, de “Sorongaio”, é importante ressaltar que apesar de a melodia aparecer em uma região que também abrange as cordas mais agudas do violão, ela encerra suas frases na região mais grave e aparece tocada uma oitava abaixo em relação a como vinha sendo executada na música anteriormente. Nota-se que há dois momentos em que a melodia é preenchida por ataques de acordes para reforço da harmonia (3º e 5º compasso do exemplo). Neste caso, os acordes são mais sustentados, ao invés de subdividir constantemente, como é comum na prática de preenchimento do violonista.

Sabendo das vivências iniciais de Baden Powell no choro, através dos ensinamentos e das experiências incentivadas por Meira, é possível relacionar tal recurso com a reprodução de um comportamento de violão 7 cordas. Segundo Magalhães, uma característica marcante que Meira passou para Baden através do Choro foi a importância do “baixo cantante”. E isto considerando não só a atenção para sua condução melódica enquanto o baixo acompanha, mas também quando passa a ser a melodia principal ou secundária, executando contrapontos. Suas considerações finais revelam essa preocupação:

Baden declarou que grande parte de suas composições (e arranjos) foi concebida a partir de um “baixo cantante”, que conduz ou enriquece a harmonia e pode estar presente até no próprio tema. Baden expôs sua admiração pelos contracantos de Pixinguinha, pelas conduções melódicas no grave em peças como “Odeon”, de Ernesto Nazareth, e pelas habilidades contrapontísticas de Radamés Gnattali (...) falou sobre as características do próprio Meira, que

realizava "baixos cantantes" no violão. (...) Meira ensinou-lhe uma de suas características pessoais, ou seja, conduzir melodicamente os acordes vinculados a um "baixo cantante", e isto influenciou Baden decisivamente em sua maneira de interpretar e de compor. (MAGALHÃES, 2000: 102-3).

Tratando da importância melódica do baixo também em momentos que acompanha tipicamente como um violão 7 cordas executando frases contrapontísticas, um trecho de “Samba do Avião” demonstra essa sutileza do intérprete:



Exemplo Musical 19: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 25 ao 28, trecho 0:36s – 0:42s. (Contraponto melódico no baixo).

Observa-se que o violonista vem executando a técnica do baixo de marcação com a voz mais grave acompanhando a melodia, mas no compasso 27, onde a melodia descansa, Baden executa um contracanto no baixo simbolizando uma ação típica do choro.

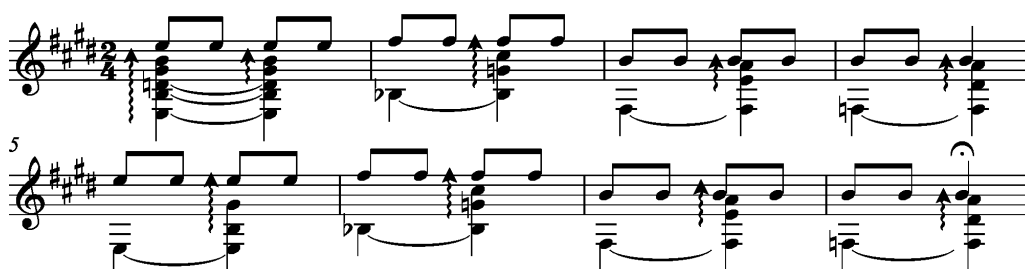
Portanto, é possível caracterizar esse recurso técnico a partir do foco melódico na voz no baixo do violão, podendo apresentar apenas uma camada rítmica (quando utilizado sem preenchimento, com efeito mais típico de baixaria do violão 7 cordas) ou duas (quando utilizado com preenchimento rítmico/harmônico na região médio/aguda). Ainda existe a possibilidade dessas melodias do baixo aparecerem de maneira contrapontística, como no caso de “Samba do Avião”. No entanto, o baixo como melodia de contraponto é um caso mais raro nesse disco.

2.5) ANDAMENTO EM RUBATO; REFERÊNCIA À SERESTA (ARS)

Observado em 40% das músicas que compõem o disco, esse recurso técnico ocorre nas faixas “O Astronauta”, “Sorongaio”, “Conversa de Poeta” e “Samba Triste”. Apesar de constar em menos da metade das músicas, é um recurso que merece atenção por se tratar do tipo de comportamento mais frequente do intérprete em introduções. Trata-se do padrão mais recorrente nas aberturas das músicas deste disco.

Suas principais características envolvem momentos de expressividade em *rubato*, de andamento mais lento, com o tempo mais flexibilizado, utilizando algumas fermatas. A melodia possui mais ataques arpejados por acordes, geralmente saindo da região grave para a região aguda; ocorre somente junto do baixo, com esse sendo executado antecipadamente. Percebe-se a existência de duas ou três camadas rítmicas. A mão direita tende a variar entre arpejar utilizando apenas o polegar descendo pelas cordas tocando um acorde em cheio, e executar os arpejos com os quatro dedos na ordem polegar, indicador, médio e anelar.

A sonoridade aqui, diferente das outras técnicas, que possuem maior variação de sonoridade (oscilam com o toque da mão direita entre cavalete e boca do violão), é percebida de maneira concentrada no toque mais aveludado, executado com a mão direita mais próxima do braço do violão, opção essa que favorece um caráter mais lírico da melodia. A seguir, um exemplo musical da introdução de “Conversa de Poeta”:



Exemplo Musical 20: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 1 a 8, trecho 0:00s – 0:16s.

No primeiro tempo do compasso 1 o acorde é arpejado apenas com o polegar. Nos outros momentos o dedilhado se distribui entre os quatro dedos (p, i, m, a)²⁵. No compasso 5 o dedilhado é com polegar, médio e anelar. Percebe-se a presença de três camadas rítmicas. A partir do compasso 2, a linha de baixo toca o primeiro tempo levemente antecipado (em relação à melodia que também toca o primeiro tempo) deixando ressoar durante todo o compasso. Com exceção do primeiro compasso, as linhas internas de preenchimento marcam o segundo tempo, criando uma espécie de tensão com a quebra de expectativa do ataque no tempo forte. A melodia fica mais movimentada regendo a flexibilidade do ritmo, o qual varia entre ralentar, acelerar e repousar (fermata).

Cabe ressaltar que esse recurso impõe uma dificuldade de execução rítmica, sendo difícil de se aproximar da desenvoltura de Baden, pois apesar de perceber que a melodia é que rege a flexibilidade do tempo, sua variação é mais subjetiva. A melhor maneira de executar essa técnica é procurar estabelecer sua própria flexibilização de tempo, considerando todas as possibilidades possíveis e com a consciência de que a melodia rege essas diferentes nuances. A representação desse recurso na partitura também é mais difícil de ser transcrito, pois os códigos formais de respiração e fermata não possuem precisão da intenção rítmica.

Considerando a trajetória de Baden, observa-se que esse tipo de comportamento estilístico faz alusão às serestas. Elas têm presença marcante na vida do intérprete, pois em sua infância ouvia, junto com seu pai, Lilo de Aquino, as

²⁵ Polegar, indicador, médio e anelar.

serenatas românticas que ele - o pai - e seus amigos tocavam para as pessoas nas ruas. Magalhães, no capítulo em que analisa a seresta no repertório de Baden, comenta algumas características em comum com as que foram encontradas aqui neste tópico:

Baden gravou diversas músicas, algumas de sua própria autoria, que contêm características que se assemelham às encontradas na seresta (...) Ele interpreta toda a valsa em forma de *rubato*, realizando pequenos retardos e retomando o tempo, flexibilizando o andamento. (...) Baden imprime essas características geralmente nas valsas. Ele reproduz a flexibilidade rítmica e melódica do cantor (ou do instrumento solista), e conseqüentemente, dos instrumentos acompanhantes, no violão. Suas interpretações são sempre em andamento lento e flexível. (...) para evidenciar essa flexibilidade, em "Valsa sem nome" Baden desloca o baixo (lá) para o contratempo do sol sustenido da melodia (2o compasso); ou antecipa as notas dos baixos (sol, ré, mi), das respectivas notas (lá, sol, mi, dos compassos seguintes) da melodia (...) Baden realiza a harmonização em acordes que preenchem o segundo e o terceiro tempos; em outras, com arpejos em subdivisões de 6 tempos preenchendo o espaço deixado pelo tema melódico. Esses recursos aparecem de forma improvisada, distribuídas ao longo da interpretação. (MAGALHÃES, 2000:94-96).

Apesar do exemplo 20 não tratar de uma valsa, as características apontadas por Magalhães que dizem respeito ao andamento, à flexibilidade rítmica, à antecipação dos baixos, aos acordes preenchendo o tempo seguinte após o primeiro, aos pequenos *rubatos* expressos em alguns trechos, aqui também são observadas. Todavia, no disco *Baden Powell À Vontade*, este recurso é mais observado em compasso binário, possuindo três casos desse modo e um caso em compasso ternário, como valsa.

Este último caso é percebido sobretudo na introdução de "O Astronauta"; um tema em ritmo de samba, no qual Baden transforma a primeira exposição da música, em caráter de introdução, com intenção de compasso ternário, convertendo-a sutilmente em valsa, abaixo transcrita como tal:



Exemplo Musical 21: Faixa 3, “O Astronauta”, compassos 4 a 7, trecho 0:06s – 0:12s.

Percebe-se a presença de três camadas rítmicas no exemplo acima. Observa-se o dedilhado saindo do baixo (p), o preenchimento harmônico (i, m) e a execução da melodia (a, i, m, alternados). Os arpejos executados com o ritmo mais flexível aproximam as três camadas rítmicas, causando uma sensação de continuidade melódica saindo do baixo até a movimentação da melodia no agudo, de maneira a unir todas as camadas rítmicas em um gesto ascendente. No primeiro tempo dos compassos observa-se que a execução do baixo antecipa a melodia executada na ponta (Fá # precede Si, Fá precede Si, Mi precede Si, Lá precede o acorde).

No caso da introdução de “Samba Triste”, percebem-se duas camadas rítmicas. Os acordes aparecem mais executados e sustentados no primeiro tempo enquanto a melodia segue mais ativa ritmicamente, ditando a flexibilidade do andamento. Há aqui maior recorrência do ataque arpejado somente com polegar no primeiro tempo do compasso 2 e nos compassos 3, 4 e 5. No segundo tempo do compasso 2 o arpejo utiliza os dedos indicador, médio e anelar (i, m, a):



Exemplo Musical 22: Faixa 10, “Samba Triste”, compassos 1 a 5, trecho 0:00s – 0:07s.

Portanto, ao observar a melodia com ataques arpejados, antecipações do baixo perante a melodia, uma interpretação com maior flexibilidade rítmica com pequenos *rubatos*, em andamento mais lento, identifica-se o recurso técnico “*andamento em rubato; referência da seresta*” (ARS).

2.6) VARIAÇÕES DOS RECURSOS SOBRE COLCHEIA PONTUADA

Considerando que todas as faixas do disco possuem acentuações que marcam a colcheia pontuada ou qualquer módulo subdividido cuja resultante seja a colcheia pontuada, e compreendendo essa figura como um elemento de variação rítmica muito forte, que incide sobre o compasso binário do samba de modo a provocar um efeito de suspensão, de tensão, que surge com a polimetria gerada, é importante relatar as diversas maneiras que o violonista utiliza para lidar com este elemento. Além da colcheia pontuada, também observa-se a acentuação em semínima pontuada, a qual é um elemento de tensão rítmica semelhante, porém que ocupa o dobro de duração de tempo. Todavia, enquanto a colcheia pontuada está presente em 100% das faixas, a semínima ocorre em 30%.

Ao executar a pontuada, Baden Powell a explora utilizando os recursos técnicos descritos anteriormente. É importante salientar que o violonista, ao aplicar este padrão rítmico, não só o aplica com a nota que representa esse valor em si, mas também em casos com fraseados de subdivisões que acentuam tal espaço de tempo. Serão observados, no decorrer do presente tópico, alguns casos que abrangem a multiplicidade das abordagens técnicas sobre a colcheia e a semínima pontuadas. Seguindo a mesma ordem dos tópicos expostos neste capítulo (os recursos utilizados pelo intérprete) observam-se alguns exemplos de casos de colcheia e semínima pontuadas com o recurso técnico “blocos de acordes com efeito tipo tamborim” (*BATT*):



Exemplo Musical 23a: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 49 a 52, trecho 1:27s – 1:32s. (Acentuação de colcheia pontuada com fraseado utilizando “*blocos de acordes com efeito tipo tamborim*”).

Exemplo Musical 24a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 210 a 223, trecho 3:18s – 3:30s. (Figura de colcheia pontuada com “*baixo de marcação*”).

Exemplo Musical 24b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 145 a 148, trecho 3:18s – 3:30s. (Figura de colcheia pontuada com “*baixo de marcação*” interagindo com “*melodia no baixo*”).

No exemplo 24b, observa-se a combinação do baixo de marcação com a colcheia pontuada do mesmo modo que no exemplo 24a. No entanto, no segundo exemplo, há uma interação de recursos técnicos que une o “*baixo de marcação*” (BM) com “*melodia no baixo*” (MB).

No próximo exemplo, percebe-se a acentuação de duas colcheias pontuadas alternadas através do recurso técnico “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” (CRCI). Enquanto o bloco do acorde com a melodia ataca primeiro, a linha de baixo ataca na semicolcheia seguinte, complementando, com ambas mantendo a figura

rítmica da colcheia pontuada de modo intercalado. São duas camadas rítmicas complementares:



Exemplo Musical 25: Faixa 7, “Saudade da Bahia”, compassos 25 a 28, trecho 0:30s – 0:36s. (Figuras de colcheias pontuadas com “camadas rítmicas complementares intercaladas”).

A colcheia pontuada também é observada com esse recurso técnico nas faixas “Garota de Ipanema”, “Berimbau”, “Conversa de Poeta” e “Samba Triste”.

Por fim, há também a presença do recurso técnico “*melodia no baixo*” (MB) executando frases que acentuam a colcheia pontuada através do fraseado de semicolcheia e colcheia, com o preenchimento harmônico na terceira semicolcheia que agrupa a pontuada. Caso mais raro, ocorre discretamente em trechos de “Sorongaio” e “Candomblé”:



Exemplo Musical 26: Faixa 5, “Sorongaio”, trecho 2:41s – 2:43s. (Acentuação de colcheia pontuada com fraseado de “*melodia no baixo*”).

2.7) RECURSOS TÉCNICOS MENOS RECORRENTES

Além dos recursos técnicos já elencados no presente capítulo, existem alguns padrões de comportamento do violonista que são pouco recorrentes no LP. Para esses, serão descritas pequenas considerações sobre sua presença no disco, pois apesar de não ocorrerem frequentemente, podem predominar em outras gravações que Baden gravou posteriormente. Portanto, tecer breves observações sobre esses

recursos mencionados pode servir também para sinalizar questões úteis em futuras pesquisas sobre outras obras do intérprete.

Na música “Consolação”, percebe-se um recurso técnico que consiste em arpejar uma linha melódica que passa por todas as cordas do violão, conforme vemos abaixo:



Exemplo Musical 27: Faixa 4, “Consolação”, compassos 32 a 35, trecho 0:40s – 0:45s. (Arpejo melódico que utiliza todas as cordas do violão).

Observa-se que a melodia vem sendo exposta no baixo e, através do recurso arpejado melodicamente no compasso 33, ela é conduzida para a região aguda, sendo exposta na seção seguinte (a partir do compasso 35) com o “*baixo de marcação*”. Nota-se o virtuosismo do intérprete ao executar um recurso que expõe uma frase rápida, de grande extensão, e que costura exposições contrastantes da melodia, discretamente. Este recurso também é observado em outros momentos de “Consolação” e em “Samba Triste”, no entanto, neste último, o intérprete faz um caminho inverso, saindo do agudo para o grave.

Na faixa “Candomblé”, percebe-se um procedimento pouco recorrente no disco, mas que é relativamente bem conhecido dentro do repertório técnico de Baden Powell. Em alguns momentos, o violonista executa a “técnica dos três pontos” na mão direita (p – i – m, a) de maneira mais *rasgada*, fraseando sobre uma espécie de levada que aprendeu com Meira. Tal procedimento é bem reconhecido como a “batida do Baden” (CAIADO, 2001). Luciana Rabello se refere a essa característica como “levada raspadeira”. Maurício Carrilho, que também estudou com Meira, explica um pouco sobre tal técnica:

Baden morava em São Cristóvão, (...) perto da Mangueira, um reduto muito forte do samba e de um samba que ainda guardava características daquele samba do Estácio. Era samba de morro, com poucos instrumentos de harmonia

e muita percussão. (...) Baden ficava querendo passar para o violão as “levadas” dos instrumentos de percussão, especialmente do pandeiro. Inclusive ele usa uma técnica na mão direita de percussão nas cordas (...) Ele usa três pontos como o pandeiro. Ele usa muito uma coisa que Meira usava, com três pontos para fazer as “levadas”: polegar, indicador, médio/anular (juntos). Isso dá uma velocidade para fazer ritmo que você não consegue fazer em bloco, porque trava. Meira já fazia isso e Baden desenvolveu a partir das percussões. O polegar, quase sempre está no tempo, fazendo o surdo, e todo o lance sincopado tá nos outros dois pontos. (...) Então, ele desenvolveu uma coisa rítmica no acompanhamento que é muito rica. (CAIADO, 2001:163. Depoimento de Maurício Carrilho).

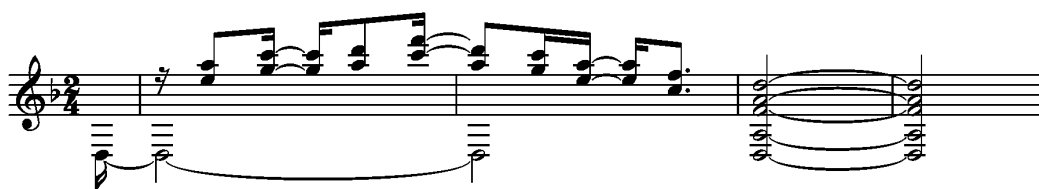
Portanto, Baden passou a adaptar esse dedilhado, construindo as levadas a seu modo e passou a usá-las, buscando uma sonoridade para simular uma batucada das percussões no samba. Essa sonoridade mais *rústica*, nos dá a impressão do violonista *rasgando* o violão conforme ataca até três cordas ao mesmo tempo, alternando os dedos indicador e médio/anelar (juntos):

Exemplo Musical 28: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 117 a 124, trecho 1:50s – 2:05s. (Três pontos tipo *rasgado*, mantendo o baixo marcando o tempo).

Observa-se os grupos de semicolcheias seguidos por um tempo com a célula sincopada executados com esse tipo de recurso (compassos 117, 119, 121, 123, 125, 129). Enquanto o polegar toca o baixo, o dedo indicador e o conjunto médio e anelar alternam ataques mais *ruidosos* sobre um conjunto de três notas. Logo, percebe-se que esse recurso aparece interagindo com o “baixo de marcação” (BM). Essa execução *rasgada* também aparece nos compassos 130 e 131. Por se tratar de um recurso de sonoridade mais *rústica*, algumas linhas internas são abafadas.

Embora esse dedilhado (p – i – m,a) tenha sido observado no recurso “*camadas rítmicas complementares intercaladas*”, tratamos da questão dos três pontos neste momento, levando em consideração que neste caso existe essa abordagem das “levadas”. Nota-se aqui esse tipo de ataque *rasgado*, contribuindo para uma sonoridade mais percussiva, mais batucada.

Em “Berimbau”, “Consolação” e “Sorongaio”, percebe-se pequenos trechos em que a melodia é exposta em duas vozes paralelas com intervalo de quarta justa:



Exemplo Musical 29: Faixa 4, “Consolação”, compassos 1 a 5, trecho 0:00s – 0:03s. (Melodia executada com intervalo de quarta justa em paralelo).

Por fim, o último comportamento dentre os aqui observados com menor recorrência no disco é o comportamento de melodia simples, utilizado em “Sorongaio”. Nesses trechos, o intérprete recorre à improvisação nota por nota sobre escalas diatônicas e pentatônicas que envolvem a harmonia modal da música:



Exemplo Musical 30: Faixa 5, “Sorongaio”, trecho 2:03s – 2:12s. (Melodia executada em uníssono.)

Interação dos recursos técnicos; análise de 3 peças

ESCLARECIMENTOS INICIAIS SOBRE O CAPÍTULO

Neste capítulo, pretende-se apresentar uma análise de forma mais aprofundada sobre o texto musical das três faixas transcritas integralmente: “Samba do Avião”, “Conversa de Poeta” e “Candomblé”. Diferente do capítulo anterior, onde o foco está na observação e descrição dos procedimentos técnicos, este trará observações sobre a coesão do uso de tais recursos combinados entre si, procurando compreender como se desenvolve a narrativa do texto musical impresso por Baden Powell em seu toque violonístico. Sobre cada música será introduzido um panorama resumido de sua forma (no sentido musical do termo) com os principais recursos técnicos que ocorrem com predominância em cada seção. Posteriormente, serão observadas as novidades sobre as maneiras de interação entre recursos predominantes e não predominantes (em justaposição ou sobreposição), outros recursos técnicos que dizem respeito a nuances de expressividade (ataque, articulação, dinâmica, timbre, sustentação, efeitos percussivos), procurando compreender quais critérios podem ser apreendidos a partir do arranjo e da interpretação elaborada.

No início desta pesquisa, antes de começar o processo das transcrições, como já mencionado, realizou-se uma investigação inicial por meio da escuta repetida de todo o disco, buscando observar algumas relações primeiras do comportamento técnico e da estruturação musical de cada interpretação. Com isto, pôde-se perceber a ênfase que Baden Powell dá aos contrastes em sua execução de diversas formas. Assim, aqui também se descreverá como e quando se dão essas ocasiões contrastantes.

Além disso, serão observados diferentes trechos melódicos, na exposição e reexposição dos temas, a fim de perceber variações empregadas no transcorrer do

discurso musical. Sabendo da relação de Baden Powell com a escola do choro e, como é consabido por meio de estudos²⁶, que esse gênero possui a inclinação de desenvolver variações melódicas e rítmicas como modo de uma improvisação espontânea, a fim de enriquecer sua interpretação, pressupõe-se a importância de notar como ocorrem tais detalhes na execução do violonista.

Com o intuito de dar maior fluidez ao texto em referência aos recursos técnicos observados no capítulo anterior, as siglas anteriormente citadas serão usadas para abreviá-los de maneira concisa, caso sejam mencionados mais de uma vez. Reforçando, portanto, para “*blocos de acordes com efeito tipo tamborim*” será usada a sigla BATT; para “*baixo de marcação*” será usada BM; para “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” usa-se CRCI; para “*melodia no baixo*” será usada a sigla MB; para “*andamento em rubato; referência da seresta*” usa-se ARS. No caso dos recursos de menor predominância que também foram observados no segundo capítulo, serão devidamente abreviados caso haja necessidade.

Por fim, é importante frisar que não se pretende aqui esgotar as análises sob todos os parâmetros musicais (ritmo, melodia, harmonia) da estrutura de cada peça transcrita. Sabendo que o foco aqui é na relação dos recursos técnicos e no modo como são utilizados pelo violonista, algumas considerações analíticas estruturais serão devidamente observadas conforme haja a necessidade para a compreensão do que se desvela primordial.

²⁶ Existem publicações no meio acadêmico que já explicitam essa questão das variações e improvisações do solista no choro. Citam-se algumas leituras aqui:

“No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível da variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que imprime o assim chamado “molho” do choro. (BORÉM, FABRIS, 2006:13).

“O choro é caracterizado pela forma rondó, classicamente em três partes, por ser necessariamente modulante e pela improvisação (...) No choro, a improvisação acontece em diversos planos. Existe o plano da improvisação no sentido da interpretação, que acontece o tempo todo e que é resultado da interação entre os músicos. Esta interação promove variações de métrica, rítmica, harmonia, baixarias e melodia. Muitas vezes essas variações são sutis e escapam das possibilidades de notação. Essas variações é que dão o “molho” (...) do choro, algo como o seu tempero ou sotaque.” (BASTOS, 2008:14).

“Continuando na caracterização do choro, Cazes (1998) pondera que a improvisação, ao contrário do que aconteceu com o jazz, não era comum nas primeiras décadas (final do século XIX) e que, no choro, ela está mais próxima da variação melódica, ou seja, é enriquecida com recursos variados de ornamentação.” (TEIXEIRA, 2008:26).

3.1) SAMBA DO AVIÃO

“Samba do Avião” é um samba bossa nova composto por Tom Jobim, compositor expoente de tal estilo. Essa música já havia sido gravada num show ao vivo em agosto de 1962 no *Au Bon Gourmet*, Rio de Janeiro, intitulado *Um Encontro: Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto & Os Cariocas*.

Considerando que em *Baden Powell À Vontade* há o apelo comercial da bossa nova, como foi visto no primeiro capítulo, presume-se que essa interpretação seja a mais inclinada a essa estética dentro do disco, pois é uma das faixas que mais valoriza o espaçamento (economia no preenchimento rítmico), o silêncio, e apresenta o violão de Baden inicialmente com acompanhamento mais alongado, menos subdividido no violão “batucado”. Há, no entanto, de acordo com o estilo do intérprete, um desenvolvimento que faz a execução trazer cada vez mais preenchimento até o seu ápice ao fim do improviso, retornando em seguida ao fim do tema, no motivo consequente mais extenso, em A_1' .

Nesta música, o “baixo de marcação” (*BM*) é um recurso técnico utilizado e desenvolvido com grande predominância. A faixa, que dura aproximadamente três minutos, permanece por dois minutos - ou seja 2/3, aprox. 67% da peça - sendo executada com tal recurso regendo em destaque. Dentro da predominância do *BM*, Baden explora diversas possibilidades de preenchimento das linhas internas (totalizando 2 ou 3 camadas rítmicas simultâneas no violão), e conduz o desenvolvimento de uma atividade rítmica com a presença de pequenas sobreposições e justaposições de outros recursos técnicos que interagem com aquele que predomina.

Os contrastes ocorrem principalmente em pequenas nuances expressivas que são opostas dentro de cada seção (*staccato* \neq *legato*, por exemplo). Também é possível compreender que as partes de introdução, interlúdio e o final causam contrastes às seções do tema principal, pois utilizam outro recurso em abundância,

embora ele não seja predominante na música inteira: “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” (CRCI).

Para ter um plano mais concreto da análise que será realizada, segue um esboço descritivo resumido, um mapa visual da forma da música com a minutagem, os compassos de cada seção, o que ocorre na música, e os principais recursos observados:

Introdução	A	A₁	
(0:00s a 0:30s) comp. 1 a 20 Levada + Tema da introdução	(0:30s a 0:54s) comp. 21 a 36 Exposição do Tema (A ₁ : consequente mais extenso)	(0:54s a 1:30s) comp. 37 a 60	
CRCI com baixo pedal	BM ; + espaçado 3 camadas rítmicas predom.		
Interlúdio	A'	A'₁	Final
(1:30s a 1:42) comp. 61 a 68 Tema da introdução reduzido	(1:42s a 2:05) comp. 69 a 84 Improviso sobre variações do Tema Volta ao tema no consequente de A ₁	(2:05s : 2:41s) comp. 85 a 108	(2:41s a 3:09s) comp. 109 a 124 Tema da introdução reduzido + Levada
CRCI com baixo pedal	BM c/ + interações ; + subdividido 2 camadas rítmicas predom.		CRCI com baixo pedal

A seguir, observa-se a exposição da introdução, de autoria de Baden²⁷, que posteriormente será executada, de maneira reduzida, como interlúdio entre as duas exposições do tema principal, e ao final música:

²⁷ “Baden (...) frequentava também o apartamento de Lula Freire. (...) Lula gravava “tudo que estava acontecendo” em sua casa, registrando encontros históricos na sala e visitas, como um dueto entre Baden e Luizinho Eça no acordeon. Ou ainda, em 63, o “Samba do Avião” (...) pedindo uma introdução que seu compositor não encontrava. Tom ao piano e Baden ao violão, os dois tocando. Nisso, Tom dedilhou o “Samba do Avião” no teclado, reclamou que não conseguira a introdução e Baden a fez... entrando numa parceria, jamais oficializada porém efetiva, com Tom Jobim.” (DREYFUS, 1999:60).



Exemplo Musical 31: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 1 a 20, trecho 0:00s – 0:30s. (Levada + tema da introdução).

Uma série de observações devem ser feitas aqui. Inicialmente, os quatro primeiros compassos que antecedem o tema da introdução compõem uma levada que cita ritmicamente a introdução da versão dessa música gravada no *Au Bon Gourmet*, com melodia na sexta maior do acorde entoada por João, Tom e os Cariocas, dialogando assim com a interpretação realizada pelo próprio compositor anteriormente. Em seguida, entra o tema da introdução (que ainda não consta na gravação de 1962) com exclusividade e autoria do intérprete.

O tema da introdução é composto por dois períodos regulares²⁸ de oito compassos; o antecedente e consequente de cada possuem quatro compassos, com o

²⁸ O termo período, daqui em diante, pressupõe a definição dada pelo professor Fernando Lewis de Mattos: “O período é a combinação de duas ou mais frases complementares, em que a segunda frase é percebida como uma resposta à primeira. Deste modo, o período divide-se em **frase antecedente** ou **pergunta**, a primeira frase de um período, e **frase consequente** ou **resposta**, a frase que complementa o sentido da primeira (...) O período musical apresenta uma ideia completa e acabada, ou seja, esgota o assunto do qual está tratando. Por esta razão, o período é relativo ao *parágrafo* na língua escrita. Um novo período musical deve, necessariamente, apresentar uma nova ideia ou tratar uma ideia já apresentada sob um novo ponto de vista. Em *formas curtas* é comum indicar a finalização de um período por meio da barra dupla, pois nestes casos o período coincide com a **seção** ou **parte**. (...) Considera-se um **período regular** quando as frases que o formam possuem a mesma duração de tempo (...) O **período**

primeiro antecedente começando no compasso 5 e o segundo antecedente começando no compasso 13. O *CRCI* é o recurso que rege não só essa, mas também todas as seções com o tema da introdução (interlúdio e final), com o baixo pedal em “Lá” e os acordes bloqueados em quartas justas paralelas interagindo de modo mais espaçado. O fato de possuir os acordes bloqueados com a execução do polegar e por apresentar uma ação intercalada menos instantânea, também pode caracterizar uma sobreposição entre *CRCI* e “*blocos de acordes com efeito tipo tamborim*” (*BATT*). Este último recurso, inclusive, sobrepõe-se de fato momentaneamente entre os compassos 13 e 15. É curioso notar que apesar de Baden não ser reconhecido expressamente por seu trato harmônico - posto que outros autores e artistas o valorizam mais pelo vigor rítmico²⁹ -, ele também estava atento a diversas possibilidades harmônicas, desde inversões de tríades e tétrades mais simples, até o manuseio de harmonia quartal.

Percebem-se pequenas nuances contrastantes entre o primeiro e o segundo período que promovem variedade e fluência no discurso interpretativo da introdução: enquanto nos terceiros compassos do antecedente e consequente no primeiro período (7 e 11) o violonista liga a voz do bloco responsável pelo polegar, no primeiro tempo, e também apresenta uma articulação mais *legato*, nos terceiros compassos do antecedente e consequente no segundo período (15 e 19) o polegar ataca todas as notas e a articulação agora é mais *staccato*.

Os últimos compassos de cada quadratura antecedente e consequente (8, 12, 16 e 20) possuem um espaço de repouso da melodia, permanecendo apenas o caráter de acompanhamento. É interessante observar, portanto, como Baden preenche esse espaço de maneira variada e crescente, estimulando a expectativa do ouvinte sempre com um elemento diferente, porém não muito distante do que já foi tocado. Nos compassos 8 e 12 Baden executa o baixo pedal em resposta - de certo modo contrastante - ao bloco quartal que executa a melodia, citando o mesmo ritmo da levada

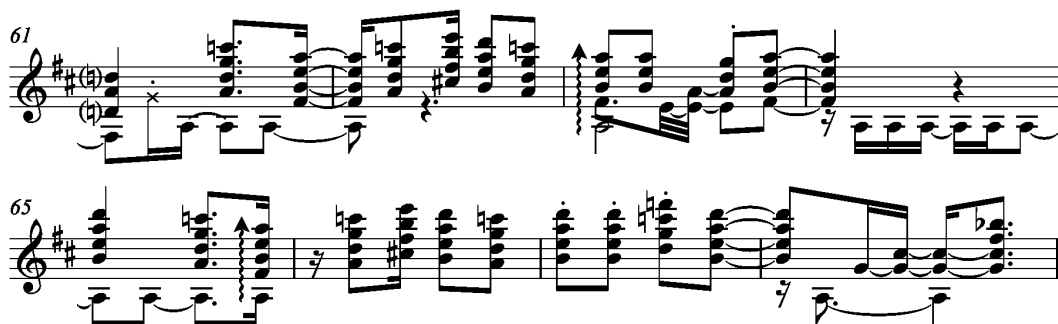
irregular ocorre quando é formado por frases com extensões diferentes (...) Tradicionalmente se considera que frases de mesma extensão podem formar um período irregular quando possuem um número assimétrico de compassos, como as frases compostas por cinco compassos, por sete compassos,” (MATTOS, 2006:15,17).

²⁹ Ver (CAIADO, 2001:143, Anexo 7, Depoimentos).

que executa logo no início. Sutilmente, percebe-se no compasso 8 uma articulação mais *legato* e no compasso 12 mais *staccato*. Nos compassos 16 e 20 a resposta do baixo é sucedida por acordes dominantes arpejados, aumentando a densidade do preenchimento, primeiramente no espectro e posteriormente com ritmo mais denso também.

É possível notar, ainda na introdução, a utilização de dois recursos expressivos pontuais que somam outras possibilidades de nuances variativas do repertório: o ataque de um acorde arpejado com o polegar (compasso 7), e *glissandos* descendentes (compassos 14 e 20). Esses dois recursos expressivos mais pontuais são reincidentes em alguns pontos dessa música.

Ao longo da música se observa o ataque arpejado com o polegar em quatro momentos. Em três desses se encontram no mesmo lugar: no terceiro compasso da frase antecedente do tema da introdução, que reincide no interlúdio e no final (compassos 7, 63 e 111). O quarto momento encontra-se no primeiro compasso da frase conseqüente, no interlúdio. Segue abaixo o trecho do interlúdio, que deixa explícito a diferença entre os dois casos:

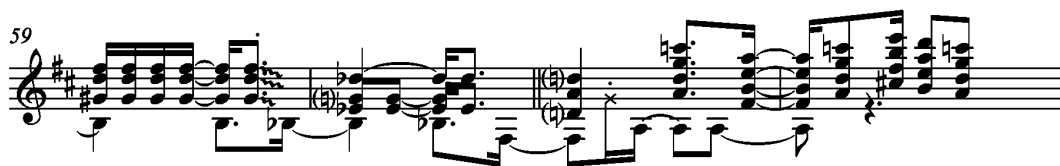


Exemplo Musical 32: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 61 a 68, trecho 1:30s – 1:42s. (Tema da introdução reduzido).

Assim como nos compassos 7 e 111, o compasso 63 apresenta a segunda metade da frase antecedente, onde há menos movimentação. O acorde arpejado, sustentado, executado no primeiro tempo do compasso e pronunciado logo após a

acentuada movimentação melódica e rítmica³⁰ da primeira metade da frase, promove uma sensação de relaxamento, sugerindo a imagem do avião - do qual Jobim tinha “pavor” (DREYFUS, 1999:60) - pousando em terra firme. Por outro lado, quando o artista utiliza o mesmo recurso no compasso 65, de modo seco, pendurado na 4ª semicólcheia que antecede o próximo compasso, no início da frase consequente que irá, logo em seguida, movimentar-se melódica e ritmicamente, indica a sensação oposta, contrastante, de tensão, como se o “avião” fosse levantar voo.

Aproveitando ainda o último trecho exposto acima, é possível observar algumas variações na execução desse tema. Ainda no compasso 63, do primeiro para o segundo tempo, nota-se a utilização de algumas fusas que antecedem o tempo seguinte e geram um efeito percussivo tipo *flam*³¹. Para maior precisão e por uma questão de organicidade da frase, utiliza-se a técnica dos três pontos (p - i - m,a)³² nesse momento. No compasso 61 também percebe-se um recurso variativo pontual: a transposição de oitava da melodia. Segue uma extração do trecho onde a transposição ocorre:



Exemplo Musical 33: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 59 a 62, trecho 1:28s – 1:33s. (Transposição de oitava no início do tema da introdução).

Nota-se que o uso da transposição de oitava no compasso 61 é uma variação muito bem utilizada e preparada, pois segue uma fluência de condução melódica das 4 vozes no violão, inclusive prezando por uma resolução da sensível na tônica. Parece que Baden não somente pensava variações rítmicas de acompanhamento e da linha do baixo, como também escolhia cuidadosamente o contorno de todas as vozes internas, priorizando movimentos contrários em momentos

³⁰ Apesar da melodia referida não apresentar grandes saltos, o fato de executá-la em bloco necessita torna obrigatório o movimento horizontal pelo braço, o que dificulta muito tal passagem no violão.

³¹ Segundo o baterista Jayme Pladevall no livro *Bateria Contemporânea*, o *flam* - assim denominado na percussão - é uma pequena nota percussiva de *appoggiatura* que “soa como se falássemos “PRA” em vez de “para””. (PLADEVALL, 2004:25).

³² Legenda para os dedos da mão direita: Polegar - indicador - médio e anelar juntos.

fortes como essa mudança de seção. Percebe-se aqui contrastes tanto pela transposição da oitava da melodia quanto pelo uso da tríade no primeiro acorde contraposto à harmonia quartal que segue com o tema de introdução, além da mudança de *BM* para *CRCI* mencionada anteriormente. No compasso 61 observa-se mais um recurso de efeito percussivo: o uso da corda solta “Sol” como *ghost note*³³ (nota que não cumpre função melódica e tampouco harmônica). No compasso 59, novamente, percebe-se um *glissando* descendente.

É possível compreender que os *glissandos* são um recurso expressivo que o violonista valoriza não porque seja necessário para a música em si, mas porque simplesmente é de sua escolha, ou seja, de seu caráter estilístico na interpretação. Percebe-se três situações nas quais Baden opta por tal qualidade expressiva: 1. quando há uma mudança de posição no braço (movimentação horizontal); 2. quando há essa mudança em algum desfecho de seção ou frase (mais recorrente); ou 3. como efeito percussivo tipo *flam*. No compasso 59, anteriormente mencionado, há uma mudança de posição no braço. Há também um prenúncio de desfecho de seção, porém não ocorre naquela passagem propriamente, mas na do compasso 61.

No exemplo musical 31 (página 60), observa-se um *glissando* no compasso 14, na metade da frase antecedente do segundo período. É onde Baden costuma utilizar o ataque arpejado com polegar, valorizando certo repouso da frase. No entanto, neste caso, ele opta pelo *glissando*, preferindo-o de modo a compor uma gama de ações contrastantes ao período anterior. Ainda neste exemplo musical, percebe-se tal nuance expressiva no compasso 20, utilizado no encerramento da introdução, antecipando o tema do A. O violonista desliza na mesma nota em regiões diferentes, com timbres diferentes (C# da corda “Sol” para C# da corda “Si”): a primeira faz parte do acompanhamento, a segunda é a melodia do tema antecipada.

³³ Entende-se por *ghost note* uma nota seca, “morta”, que cumpre mais uma função rítmica, geralmente associada a “molho”, “balanço”, “groove”, em composição de levadas.

Em seguida, observa-se a primeira exposição do **A**. O *BM*, recurso predominante nessa música, rege a seção:



Exemplo Musical 34: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 21 a 36, trecho 0:30s – 0:54s. (Primeira exposição da seção **A**).

Entende-se esta seção como um período contrastante³⁴ com antecedente e consequente com 8 compassos cada. É interessante observar que ao utilizar o *BM*, Baden está sempre buscando variações no acompanhamento da melodia; alternam-se as linhas internas formando uma 3ª camada rítmica de modo arpejado (i, m -, ou somente com “i”), de modo bloqueado em separado da melodia, ou de modo bloqueado a cada duas notas da melodia, e em outros momentos todas as notas da melodia são bloqueadas, formando duas camadas rítmicas. Também percebe-se dois tipos de ataques de “i, m, a” bloco; simultâneo e arpejado (no segundo caso, ver primeiro tempo dos compassos 24 e 28). Observa-se, ainda, nos compassos 27 e 28, interações do *BM* com “melodia no baixo” (*MB*), de modo a variar o acompanhamento da melodia com um contracanto, e com “blocos de acordes com efeito tipo tamborim” (*BATT*) em seu primeiro acorde bloqueado com a voz do baixo, iniciando as antecipações do baixo, que aumentarão significativamente. No compasso 36, nota-se um *glissando* que marca a

³⁴ “Período contrastante (...) é aquele em que as frases são compostas com base em materiais diferentes, contrastando entre si. É importante notar que para que exista contraste é necessário haver algo em comum entre as frases.” (MATTOS, 2006:16).

transição de seções. Também é importante frisar que a frase consequente possui nuances diferentes da antecedente como o acompanhamento mais bloqueado e alguns ataques *stacatto*, que não eram utilizados anteriormente.

Convém observar que, harmonicamente, Baden procura dar ênfase a vozes sem notas iguais, utilizando inversões de tétrades, optando por algumas extensões e substituições em acordes dominantes: nos compassos 33 e 34, onde o acorde é *E7*, o violonista utiliza uma abertura de *Bm6*, onde valoriza uma segunda inversão de *E7* com a 9ª na melodia. No 35 e 36, em que o acorde é *A7*, há a substituição do mesmo pelo *Bb° b13* (*A7 dom. dim.*, ou *A7 b9 13*), ambos previstos na mesma escala dominante diminuta.

A diversidade rítmica do acompanhamento, os espaços entre o discurso melódico, são bem explorados pelo intérprete e seguem nas próximas seções como principal meio de variação; nota-se que Baden mantém em grande parte a mesma estrutura de encadeamento de acordes com a melodia, de modo que a interpretação obtém sua fluidez mais pela progressão do discurso rítmico do que por novos caminhos de encadeamentos melódico harmônicos.

Em **A₁** há o antecedente de 8 compassos com variações no acompanhamento, procurando diferenciar todas as nuances que foram expostas no mesmo lugar anteriormente. Além da variabilidade rítmica no trato de seu próprio acompanhamento, percebe-se que no compasso 40, que é reexposição do compasso 24, Baden opta por tocar as notas “*G, C, E*” na casa 5 do violão - ao invés das cordas soltas executadas anteriormente - promovendo uma variação de ordem timbrística. O consequente de **A₁** possui um desenvolvimento maior com mais de duas frases com extensões diferentes do antecedente, totalizando 16 compassos. Portanto, é possível afirmar que em **A₁**, assim como em **A₁'**, o período é irregular. Mais adiante serão observados os consequentes desses períodos irregulares. Em **A'** e **A₁'** segue-se a improvisação sobre o tema com diversas possibilidades de variações rítmicas, com aumento significativo de antecipações dos baixos e percebe-se o desenvolvimento de

um crescendo rítmico³⁵, chegando no ápice de desenvolvimento e intensidade da peça no compasso 89, pouco antes de retomar o consequente de **A**₁'. Segue o trecho de improvisações sobre o tema em exemplo abaixo:

Exemplo Musical 35: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 69 a 92, trecho 1:42s – 2:18s. (Improviso sobre o tema em **A**’ e no antecedente de **A**₁’).

É possível notar o contorno melódico em torno do tema principal em **A**’. Há, no acompanhamento, variações entre ataque em blocos em preenchimentos que

³⁵ “A utilização consistente de notas com valores de duração cada vez menor é conhecido como ‘*crescendo rítmico*’. Este procedimento concede ao conjunto de variações, em seu todo, uma unidade muito além daquela obtida pelas variações em separado.” (MATTOS, 2006:35)

utilizam três pontos, porém em agrupamentos diferentes (p, i - m, a, por exemplo). A figuração rítmica do baixo começa a ir além das antecipações de semicolcheia e promove pequenas interações sobrepostas de *CRCI* e *BATT* (compassos 73 e 74, respectivamente). No entanto, como a melodia em bloco se encontra muito presente com bastante subdivisão, sugerindo fraseados de tamborim, é possível afirmar que há uma tensão de sobreposição entre as técnicas *BM* e *BATT*.

Outro fator que favorece a intensidade, o crescimento rítmico, é o aumento de efeitos percussivos. No compasso 80, percebe-se as cordas soltas “Sol” e “Mi (grave)” utilizadas como *ghost notes*. Nos compassos seguintes são utilizados *glissandos* ascendentes com efeito de *flam*. O aumento dessa intensidade dá outro caráter estilístico à peça; o que antes era um samba bossa nova com mais espaços, mais sutilezas, agora transforma-se em um samba mais batucado no violão, reforçando o caráter de *sambista* do intérprete, ou, como o próprio Baden mesmo já admitiu: “sambão”³⁶. Observa-se ainda em **A'** que, apesar de ser um momento intenso de variação, os encadeamentos, a estrutura das vozes formadas, seguem praticamente o mesmo caminho, com pequenas exceções dos compassos 74 e 78.

No antecedente de **A₁'**, o violonista busca mais variações melódicas que já fogem mais do entorno melódico do tema, mas os encadeamentos de acordes que mudam ocorrem somente nos compassos 85 e 89. A antecipação dos baixos agora é na fusa anterior ao tempo, aumentando a precisão, o crescimento rítmico, a tensão do improviso, e causando um efeito percussivo tipo *flam*. O *glissando* mais simbólico dessa peça ocorre no último acorde dominante do improviso e em seu ápice melódico, compasso 89, sucedido por sobreposições de *CRCI* e *BATT*, anunciando a volta para o tema.

³⁶ “Mas tenho um ritmo por dentro fora do comum. Então sou sambista. Inclusive quando componho samba, é samba-samba. Samba com cara de samba, “quaquaraquaquá, quem riu/ quaquaraquaquá, fui eu”, sambão. Isso eu tenho.” (Folha de São Paulo, 1999. Entrevista a Pedro Alexandre Sanches).

Para encerrar as observações sobre a peça aqui em questão, seguem as duas exposições do consequente de A_1 (exemplo 36) e de A_1' (exemplo 37), a fim de confrontar as diferenças variativas nesse trecho mais delicado da música, onde há maior desenvolvimento harmônico³⁷ e cujo momento foi o escolhido pelo intérprete para retomar o tema para preparar o final da peça:



Exemplo Musical 36: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 45 a 60, trecho 1:07s – 1:30s. (Consequente de A_1).

³⁷ É possível ponderar a letra nesse momento, a fim de perceber a atenção que o intérprete dá a esse momento, ao retomar o tema após o improviso; há uma homenagem da música para cidade em que o compositor e o intérprete vivem: “Esse samba é só porque – Rio, eu gosto de você”.



Exemplo Musical 37: Faixa 6, “Samba do Avião”, compassos 93 a 108, trecho 2:18s – 2:41s. (Consequente de A_1').

Como já foi comentado anteriormente, esse consequente mais extenso faz parte de um período irregular. Em seus 16 compassos de duração, percebem-se três frases com durações diferentes mais uma cadência que dá o desfecho do tema. Tomando os exemplos musicais, temos a primeira frase do compasso 45 ao 50 (93 ao 98), a segunda do compasso 51 ao 54 (99 ao 102), a terceira do 55 ao 58 (103 ao 106) e a cadência final do 59 ao 60 (107 ao 108).

Em ambos os exemplos, há momentos de interação de *BATT* com *BM*, com sobreposições do primeiro em alguns trechos. Na volta do improviso, naturalmente por se tratar de um momento onde a música está mais intensa, as sobreposições ocorrem mais vezes; enquanto em A_1 percebe-se a justaposição de *BATT* em destaque na segunda frase (51 a 54), em A_1' tal recurso também é explorado em trechos da primeira frase (95, 96; 99 a 102).

Confrontando as duas exposições, observa-se que novamente há mais variações de ordem rítmica e de nuances expressivas do que de mudança de encadeamentos das vozes. Percebem-se efeitos percussivos com o uso de cordas soltas como *ghost notes* (compassos 52 e 108). Há também, novamente, efeitos

contrastantes pela sonoridade, principalmente no exemplo musical 37, quando Baden recém volta do improviso para reexposição do tema; os compassos 93 e 94 são articulados em *staccato* com a mão direita mais próxima do cavalete, enquanto nos compassos seguintes da primeira frase a sonoridade é cada vez mais *legato* com a mão direita mais aproximada da escala, e com redução da dinâmica. É possível notar total confluência entre esses fatores com a permuta de técnicas (*BM* <> *BATT*) atestando a coesão nas escolhas do intérprete, promovendo a fluência do discurso, pontuando cada transição com diferentes modos, também conjuntos, de contrastar os eventos.

Em questão de apontar as mudanças nos encadeamentos, destaca-se a segunda frase, onde Baden expõe cada momento em regiões distintas, com substituições de acordes dominantes diferentes. No exemplo 36, compasso 51, o violonista substitui *B7* por dois acordes que lhe conferem características distintas de dominante: primeiro *D#ø* (*B7 9*), e em seguida *Cm6* (*B7 alt.*). No compasso 52, o acorde *A7* é novamente substituído por *Bb° b13* (*A7 dom. dim.*). É interessante notar a voz dissonante dos baixos em movimento contrário com a melodia, reafirmando a preocupação do intérprete com a condução de vozes. No exemplo 37, compasso 99, Baden muda de região valorizando o *glissando* e a antecipação do baixo, dois recursos muito explorados ao longo da música. Nesse caso, rearmoniza o primeiro acorde com o dominante de *B7* (*F#7 b13*), preparando um ciclo de quartas, sem substituições, com os baixos nas fundamentais mais graves.

Presume-se que há um cuidado maior do intérprete com momentos de variação nos quais há a mudança de encadeamentos de vozes; tal suposição pode ser reforçada sabendo do fato atestado pelo próprio Baden: ele “estudava muito”. Se há muita fluência e variedade no trato rítmico, por outro lado há muito estudo, dedicação, pesquisa e por fim, definições e escolhas das possibilidades de encadeamentos entre baixo, melodia, condução de vozes internas.

Ainda na segunda frase, percebe-se a dicção rítmica que marca uma figura de colcheia pontuada (*CP*). Baden, portanto, se utiliza de possibilidades de dedilhados

diferentes que acentuam e preenchem as pontuadas em cada exposição, com um desenvolvimento para *BATT*. Em outras gravações nas quais ele executou “Samba do Avião”, este trecho mesmo possui, em encadeamentos semelhantes, a utilização dos recursos *CRCI* entre baixo e acordes bloqueados (p – i,m,a) ou com o dedilhado dos três pontos (p – i – m,a) preenchendo esses espaços das colcheias pontuadas na frase.

Ao observar atentamente o violonista e reiterar sua inclinação para as variantes rítmicas ao redor dos mesmos encadeamentos, observa-se os compassos 57 a 58, e 105 a 106. Nota-se que a frase iniciada no segundo tempo do compasso 57, com o dedilhado de um acorde com os três pontos, seguido da melodia na ponta e do preenchimento do acorde novamente no 58, é executado mecanicamente de maneira idêntica na reexposição, porém todo esse evento inicia uma semicolcheia antes. Tal deslocamento muda completamente o sentido e a sonoridade do trecho.

Portanto, foi observada aqui a predominância de *BM* com pequenas alternâncias de *CRCI* para as seções do tema de introdução. Por apresentar um recurso predominante com mais estabilidade rítmica, e com pequenos trechos de interações entre outras técnicas, os contrastes ficam mais expostos em variações rítmicas de acompanhamento das linhas internas; há possibilidades múltiplas de dedilhados e figurações rítmicas que sugerem levadas para acompanhar. À tal evidência, somam-se contrastes estabelecidos pela alternância de diversas maneiras por recursos expressivos; ataques (arpejados ≠ bloqueados ≠ dedilhados), articulações (*legato* ≠ *staccato*), timbre (cavalete ≠ escala).

Baden nesta peça utiliza consideravelmente o *glissando*, de modo a anunciar finais de seções ou o prenúncio do encerramento de algum discurso, valorizar a distância entre melodias em diferentes regiões do braço, e o faz também por uma escolha estilística.

Percebe-se o desenvolvimento crescente de variações e interações de ordem rítmica (crescendo rítmico); a música inicia mais ao estilo do samba bossa nova, mais econômico, e faz transição para o samba mais batucado, suburbano; nota-se, também, o uso de efeitos percussivos que potencializam a alusão à batucada do samba

pelo violão: *flam* (por meio de dedilhados, *glissandos*, antecipação dos baixos na fusa) e *ghost notes* (uso de cordas soltas mais abafadas como preenchimento). Conforme aumenta a atividade rítmica da peça, surgem pequenas interações sobrepostas e justapostas com *BATT*, e *CRCI*.

Por fim, os encadeamentos de vozes são bem estruturados, delineados, em geral com poucas variações harmônicas ou nas linhas internas. Supõe-se de um improvisado mais “estudado” no sentido de saber com segurança quais as possibilidades de variações neste sentido. Todos estes recursos em conjunto contribuem para a construção de um discurso coeso do texto musical, com um arranjo apresentando desenvolvimento, crescendo, ponto culminante, e desfecho.

3.2) CONVERSA DE POETA

“Conversa de Poeta” é um samba composto por Nilo Queiroz, Moacir Santos e Vinícius de Moraes, segundo consta no encarte do LP *Baden Powell À Vontade*. Para esta pesquisa, outras gravações dessa música foram procuradas, com o intuito de verificar se havia alguma interpretação anterior, ou a fim de confirmar os rumores de que há uma letra nesse samba. Todavia, a única gravação encontrada até aqui foi a interpretação instrumental de Baden Powell.

É possível observar que esta música possui nuances melódicas que dialogam com outras composições. Na parte **A**, no primeiro tema, o início da melodia lembra o início da parte **A** da música “Coisa nº2” - gravada por Baden no disco anterior (com Jimmy Pratt) -, de autoria de Moacir Santos, que é compositor de ambas as músicas, amigo e professor de Baden. Na parte **B**, no início do segundo tema, a melodia é semelhante à música “Rugas” de Nelson Cavaquinho. Não bastasse essa semelhança, no disco de Nelson Cavaquinho gravado em 1973, o sambista deixa registrado que seus amigos Vinícius de Moraes e Tom Jobim sempre pediam para ele

cantar essa música, que ficou muito conhecida na gravação de Ciro Monteiro (o qual Baden já havia acompanhado) em 1946, quando se encontravam. Trata-se, aqui, de um samba que traduz as eventuais empatias, amizades entre artistas, compositores, músicos e poetas, reverenciados pela interpretação de Baden Powell.

Diferente de Samba do Avião, é possível perceber mais de um recurso técnico utilizado em abundância ao longo da faixa, de maneira simples ou interativa, e interativa justaposta ou sobreposta, apresentando também desenvolvimentos. Há a presença de contrastes, que são explícitos no tratamento da dinâmica, na alternância de recursos técnicos que regem em predominância a cada seção, com caráter diferenciado. Percebe-se o uso da *“andamento em rubato; referência da seresta”* (ARS) na introdução, o uso de *“blocos de acordes com efeito tipo tamborim”* (BATT) e seu desenvolvimento interativo com as outras técnicas recorrentes na peça. O desenvolvimento do recurso *“camadas rítmicas complementares intercaladas”* (CRCI), com intensa variação rítmica, da interação entre *“baixo de marcação”* (BM) e (BATT), e da interação entre CRCI e BATT, de modo que esses reproduzam essa conversa entre parceiros, como sugere o título. A colcheia pontuada (CP) é um elemento rítmico muito utilizado e desenvolvido através de combinações com BATT e CRCI.

Para seguir a análise de modo mais concreto, segue um esboço descritivo, que permite visualizar a forma da música de maneira mais ampla, com um detalhamento mais técnico: minutagem, compassos, o que ocorre em cada seção, e os principais recursos observados:

Introdução	A	A₁	B
(0:00s a 1:02s)	(1:03s a 1:26s)	(1:26s a 1:50s)	(1:50s a 2:07s)
comp. 1 a 32	comp. 33 a 48	comp. 49 a 64	comp. 65 a 76
Tema A (2x)	Exposição do Tema A (a tempo)	Exposição do Tema A	Exposição do Tema B
ARS	CP + BATT +	BATT + CP	BM
	Independência do baixo (valorizando silêncio)		
A'	A₁'	B'	
(2:07s a 2:31s)	(2:31s a 2:54s)	(2:54s a 3:12s)	
comp. 77 a 92	comp. 93 a 108	comp. 109 a 120	
Variações sobre A	Variações sobre A	Variações sobre B	
CRCI + CP	CRCI + CP	Interações BM + BATT	
(Desenvolvimentos; melódico do baixo e 3 pontos)			
A''	B''	A'''	
(3:12s a 3:34s)	(3:34s a 3:52s)	(3:52s a 4:26s)	
comp. 121 a 136	comp. 137 a 148	comp. 149 a 168	
Variações sobre A	Variações sobre B	Variações sobre A	
Interações CRCI + BATT	BM	CRCI + BATT + CP	
Indicação de levadas, 3 pontos Transposição da melodia (oitava acima) (valorizando silêncio)			

Para começar as observações, serão destacados inicialmente alguns motivos percebidos em desenvolvimento ao longo da peça, pois existe uma construção do arranjo com motivos reincidentes bem arquitetados, desenvolvidos e diluídos numa conversa de contrastes que se intercalam entre as citações das personalidades distintas de Moacir Santos (**A**) e Nelson Cavaquinho (**B**).

Nota-se que tais motivos, bem como o conjunto dos recursos técnicos explorados nesta faixa, encontram-se resumidos a grosso modo na primeira exposição do tema **A**, observado abaixo:

Exemplo Musical 38: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 33 a 48, trecho 1:03s – 1:26s. (Exposição do tema em **A**).

Aqui, percebe-se elementos que serão desenvolvidos, mesclados, e aprofundados ao longo da música. A primeira parte pode ser compreendida como um período regular com antecedente (33) e consequente (41) de 8 compassos cada. O uso de *BATT* é o que predomina nesta seção, porém com uma linha de baixo independente e variável ritmicamente sobreposta (principalmente no antecedente), que futuramente se desenvolverá melodicamente no recurso *CRCI*, que será um recurso predominante nas seções **A**. Há também a sobreposição com o *BM* (compassos 42 e 43), que será - com e sem interações - um recurso predominante nas seções **B**. O recurso *BATT* será predominante em **A'**, e uma espécie de “pivô” que vai interagir com *CRCI* e *BM* no decorrer das variações nos dois temas.

Observa-se a alternância da dinâmica, de modo súbito, como efeito contrastante entre o antecedente (*mf*) e o consequente (*mp*). Além disso há um crescendo a partir do compasso 45, em que se prepara o evento predominante na próxima seção (**A**₁): a predominância de *BATT* com *CP*. A sonoridade da mão direita nesse crescendo sai de um toque mais próximo da escala, contrastando para a sonoridade do cavalete. O prenúncio da seção seguinte - antecipando a mudança do

recurso que rege em abundância -, caso que ocorre ao longo da música entre 4 a 1 compassos antes da próxima parte, é também um elemento muito recorrente nesse arranjo.

O elemento da colcheia pontuada (*CP*) sugerida aqui através da figuração de ataques sucessivos de semicolcheia e colcheia também recorrerá na peça, exclusivamente no tema e variações de **A**, de maneira justaposta com *BATT* e *CRCI* - esse mais adiante. Acredita-se que a *CP* apenas no primeiro tema decorre de uma alusão ao arranjo de “Coisa nº2”, gravado por Baden e Moacir em 1962³⁸. Os primeiros compassos da parte **A** desse arranjo possuem um fraseado que também sugere a *CP*, que é inclusive marcada pelo piano, a partir do segundo tempo:



Exemplo Musical 39: LP *Baden Powell Swings With Jimmy Pratt* (Elenco, 1962), faixa 8, “Coisa nº2”, trecho 0:43s – 0:45s. (Execução da melodia com marcação de acentuações aplicadas pelo piano, com a harmonia).

Outros motivos percebidos no exemplo musical 38 (página 76) são o uso de pausas valorizando o silêncio dos baixos nas cabeças de compasso (34, 36, 39 e 40). Esse silêncio será novamente utilizado em **B**, **B''**, **A'''**, e já ocorre na introdução. Segue o trecho de sua primeira parte, a fim de observar tal evento:

³⁸ Apesar de a versão de “Coisa nº2” mais conhecida ser a do álbum *Coisas*, de Moacir Santos gravado em 1965, esta de 1962 possui uma disposição rítmica da peça totalmente diferente. Além disso, é curioso que nesse álbum se consagra o momento em que o compositor define “coisa”, como nome daquilo que futuramente lhe concederá a série de composições que são a marca desse artista. O jornalista Jota A. Botelho comenta em matéria publicada no *jornal GGN*, depoimentos de Moacir Santos acerca desse evento: “A propósito da opção curiosa de nomear suas músicas simplesmente com o substantivo coisa (Coisa nº 1, Coisa nº 2 etc.), ele recorda que a mania nasceu na casa do parceiro Vinicius de Moraes, no Rio de Janeiro, onde também estavam Baden Powell e Alaíde Costa: “*íamos fazer uma gravação com o baterista americano Jimmy Pratt e o engenheiro de gravação perguntou o nome da música e eu respondi que era uma coisa. Ai me ocorreu a idéia de enumerá-las*”, conta o maestro, confessando que na época em que foi aluno do alemão Hans-Joachim Koellreuter, também já falecido, ele sentia uma verdadeira inveja dos eruditos que nomeavam suas peças de opus. “*Como a minha música é popular, troquei o opus por coisa*”, concluiu.” (BOTELHO, 2015).



Exemplo Musical 40: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 1 a 16, trecho 0:00s – 0:33s. (Introdução).

Nota-se a omissão dos baixos no primeiro tempo nos compassos 10 e 11. Além disso, em boa parte desse trecho, os acordes arpejados são executados apenas no segundo tempo, deixando um espaço que sugere uma ausência, o silêncio. Há um tratamento de sonoridades contrastantes na introdução e na seção **A** (*legato*, *staccato*, respectivamente).

Aqui, a introdução apresenta a exposição do tema **A** com o “*andamento em rubato; referência da seresta*” (*ARS*). É interessante notar que ocorre um processo semelhante no arranjo de “Coisa nº2” em 1962; apesar de não conter momentos de *rubato* e maior flexibilização no tempo - como ocorre no recurso de *ARS* – ambas as introduções possuem uma exposição em andamento de tempo mais lento do que o que vem a ser predominante no resto da música. Ademais, a introdução de “Coisa nº2” é exposta em compasso ternário, prosseguindo depois para binário, assim como Baden interpreta em “O Astronauta”. Lembra-se que o *ARS* faz alusão às valsas de seresteiros que o violonista escutava na infância.

Seguindo adiante a forma, uma vez que a seção **A**₁ concentra-se na justaposição de *BATT* e *CP*, percebe-se a utilização de alguns recursos expressivos de variação. Baden transpõe parte da melodia para a oitava superior, gerando um novo

gesto e uma ruptura nos encadeamentos estabelecidos para a parte **A** desde a introdução. Esse gesto é valorizado com contrastes repentinos de mudança de dinâmica, com o *piano súbito*:

Exemplo Musical 41: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 49 a 56, trecho 1:26s – 1:38s. (Trecho de exposição do tema em **A**₁).

Percebe-se também o uso de um *glissando* descendente, que valoriza o salto da melodia e afirma um traço estilístico, característico do violonista. A seguir, observa-se a primeira exposição do tema **B**, que apresenta uma metáfora, entre a citação e paráfrase, da canção “Rugas” de Nelson Cavaquinho:

Exemplo Musical 42: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 61 a 76, trecho 1:45s – 2:07s. (Final de **A**₁, com anacruse para **B**, compasso 64, e **B**).

Na seção **B**, há uma ruptura com a *CP*, cedendo lugar à predominância do *BM*, causando um efeito contrastante estrutural que impõe naturalmente uma tendência de tensão e relaxamento entre as partes pelo viés rítmico: em **A** o uso da colcheia pontuada tensiona pelo fato de sobrepor outra sugestão de pulsação que atravessa o pulso binário da música. O uso do *chimbau* no acompanhamento rítmico, que compõe a instrumentação da peça, contribui para atenuar a tensão. Por outro lado, na parte **B**, com a predominância do *BM*, o pulso fundamental da composição é estabelecido com a marcação do baixo, e a instabilidade antes causada pela *CP* dá lugar a uma ideia de repouso e relaxamento. Além do mais, ao aproximar Moacir Santos e Nelson Cavaquinho na composição, Baden observa a tensão rítmica característica das polirritmias observadas em composições e arranjos de Moacir Santos, assim como a simplicidade fluida dos sambas de Nelson Cavaquinho.

Compreende-se essa seção como um período composto, com três frases. As duas primeiras constituem o antecedente e a última o conseqüente. O contraste nessa parte também é valorizado por Baden nas diferenças de sonoridade; se antes estava expondo o tema mais *staccato*, agora o expõe de modo mais *legato*. Notam-se pequenas nuances de variedade nas linhas internas de acompanhamento, como já foram observadas nesse recurso técnico em “Samba do Avião”. No conseqüente de **B**, Baden constrói uma justaposição dos recursos de *BM*, transitando por *BATT*, até *CRCI*, que será o recurso vigente na próxima parte, já prenunciado 2 compassos antes (75, 76). Percebem-se variações similares nos conseqüentes de **B'** e **B''**; é mantida a estrutura de encadeamentos³⁹ e a justaposição, até *CRCI*, no entanto com variações rítmicas distintas:

³⁹ No compasso 117 o primeiro encadeamento (Gm7) é atrasado em relação aos outros momentos. Mesmo assim, trata-se de um deslocamento rítmico, pois nos outros casos ele faz parte do encadeamento nos compassos anteriores (72 e 144).



Exemplo Musical 43a: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 73 a 76, trecho 2:02s – 2:07s. (Consequente de **B**).



Exemplo Musical 43b: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 117 a 120, trecho 3:06s – 3:12s. (Consequente de **B'**).



Exemplo Musical 43c: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 145 a 148, trecho 3:46s – 3:52s. (Consequente de **B''**).

Percebe-se que há uma anacruse para o segundo tema, do mesmo modo que ocorre em “Rugas”. É possível que isso seja um fator que contribua para a antecipação das mudanças de recursos que regem cada seção, haja vista a possibilidade de favorecer uma coerência no discurso musical, além de atenuar as mudanças drásticas entre as seções estruturalmente contrastantes. A seguir, traz-se a extração do início de “Rugas” com a anacruse para comparação com o trecho que inicia no compasso 64, no exemplo anterior. O contorno melódico é de fato muito parecido; começa citando e segue parafraseando:

Original

Citação Paráfrase

Exemplo Musical 44: Observações de citação e paráfrase do samba “Rugas”, LP *Nelson Cavaquinho* (Odeon, 1973), faixa 11, trecho 0:39s – 0:43s (Início da primeira parte, com anacruse, versos “Se eu for pensar muito na vida, morro cedo amor”), na música “Conversa de Poeta” do LP *Baden Powell À Vontade* (Elenco, 1963), faixa 9, compassos 64 a 67, trecho 1:49s – 1:54s, (B).

Observa-se agora que a anacruse de **A** para **B** possui o motivo de pausa do baixo nas cabeças dos compassos 64 e 65. Em **B'** e **B''** ocorre o mesmo evento. Segue a extração dos três trechos a seguir:

63

Exemplo Musical 45a: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 63 a 66, trecho 1:47s – 1:53s. (Anacruse de **B**).

107

Exemplo Musical 45b: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 107 a 110, trecho 2:51s – 2:57s. (Anacruse de **B'**).



Exemplo Musical 45c: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 135 a 138, trecho 3:31s – 3:37s. (Anacruse de **B**”).

Observa-se que a antecipação de recurso de **A** para **B** ocorre no ato da anacruse: Nas anacruses de **B** e **B**” ocorre a transição de *BATT* para *BM* com o uso do recurso de melodia simples, que contrasta com a densidade rítmica característica da primeira parte. Na anacruse de **B**’, que ocorre num momento de maior atividade rítmica no contexto geral da peça, percebe-se a transição de *CRCI* para *BATT*.

Dentro da forma geral da música, é possível perceber três ciclos distintos: o início (introdução, **A**, **A**₁, **B**), que trata da exposição dos temas, o meio (**A**’, **A**₁’, **B**’, **A**”), que desenvolve variações sob um crescendo rítmico, que vai aumentando a intensidade da peça até chegar em seu ponto culminante de desenvolvimento e interação, e o final (**B**”, **A**”), quando passa a decrescer, de modo a retomar a síntese inicial do primeiro **A** e encerrar a peça. (**A**”” semelhante a **A**).

Seguem agora as seções **A**’ e **A**₁’, que apresentam o início do crescendo rítmico com variações sobre o tema. Nota-se que, novamente, os encadeamentos harmônicos são mantidos nas mesmas configurações, ao violão, de vozes internas:

Exemplo Musical 46: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 77 a 108, trecho 2:07s – 2:54s. (**A'** e **A₁'** com desenvolvimento de *CRCI*).

Observa-se neste momento a predominância de *CRCI* com o desenvolvimento melódico da linha de baixo, que mantém a linha melódica do tema. A *CP* passa a intercalar seus acentos entre os acordes e o baixo, com intenso preenchimento de semicolcheias, de modo a sugerir momentos em que ocorrem duas colcheias pontuadas sobrepostas.

Percebem-se alguns padrões rítmicos no baixo que utilizam a pontuada e complementam com outra figuração rítmica para conter um pouco os deslocamentos do

pulso. Dois casos simples são mais recorrentes: a marcação do *tresillo*⁴⁰ no baixo, com um compasso de duração (por exemplo, 78, 79, 82, 84), e um ciclo de quatro pontuadas mais um grupo de duas colcheias, com dois compassos de duração (por exemplo, 85 a 86, 93 a 94). A partir destes motivos rítmicos, ocorrem variações com inversões dessas figuras. Nota-se também que o motivo de pausa do baixo na cabeça do compasso segue ocorrendo (80, 89, 102). É possível dizer que tal motivo causa um efeito de deslocamento, enganando a sensação de onde está o pulso na música.

Os dedilhados de preenchimento da melodia com os acordes passam a ser utilizados com os 3 pontos (p – i – m,a), por exemplo em 81 e 82. A partir dos 3 pontos também se apresentam algumas combinações variativas mais densas que repetem um mesmo dedo em duplas diferentes (p – i,a – i,m, compassos 79, 80; p – m,a – i,m, compassos 91, 92). Neste último caso, em 91 e 92, percebe-se que o dedilhado contribui para um caráter de uma levada, onde Baden sai de seu posto de solista - expondo melodias contrapostas no baixo e na ponta - para o de acompanhante, com uma levada preenchida que conduz ao desfecho de **A'** para **A₁'**. Esse dedilhado com caráter de levada é percebido novamente no desfecho de **A₁'** para **B'** (compasso 107), mas também é reexposto como solista, desenvolvendo melodias no baixo e na ponta (compasso 97).

Apesar de manter o mesmo recurso técnico ao longo de duas seções subsequentes, o violonista utiliza contrastes de articulação (mais *legato* em **A'**, mais *staccato* em **A₁'**) e contrasta também ao buscar contrapor a variedade dessas possibilidades de dedilhados dos 3 pontos, com ataques em blocos (i,m,a ou apenas i,m), e na alternância entre preenchimentos que utilizam todas as semicolcheias e os que figuram a *CP* de modo explícito. O antecedente de 77 a 84 mostra de modo bem objetivo essas variações das nuances de preenchimento a cada 2 compassos.

⁴⁰ “A tradução literal do termo espanhol *tresillo* é tercina. No entanto, no estudo da música afro-cubana este termo tem o seu sentido alargado. Na música cubana o *tresillo* é um padrão de três notas cuja a duração fica situada entre a tercina – na qual as três notas apresentam a mesma duração – e uma figura na qual a primeira e segunda notas duram três pulsos e a última dois – o que em notação tradicional gera um ritmo sincopado (pontuado e ligado).” (CARVALHO, 2011:114).

Supõe-se que o desenvolvimento da atividade rítmica atribuído pelas variações dentro de *CRCI*, seguido por interações de *BATT* com o *BM*, e em seguida de *BATT* com o *CRCI*, representam o título da música; há, na construção do discurso musical, um diálogo recorrente entre o baixo e a melodia, que se encontram e desencontram de maneiras expressivas diversas. É interessante observar que os *BATT* possuem uma função importante de atenuar as duas partes contrastantes - assim como o contraste entre *CRCI* e *BM* - proporcionando fluência e coesão para a música em geral.

Em seguida, complementando o momento de crescimento rítmico do arranjo, **B'** e **A''** apresentam interações mais intensas entre as técnicas até aqui observadas. Segue o antecedente de **B'**, que apresenta a justaposição entre momentos de *BATT* e outros de *BM* com sobreposições de *BATT*:



Exemplo Musical 47: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 109 a 116, trecho 2:54s – 3:06s. (Antecedente de **B'**, com interações entre *BATT* e *BM* + *BATT*).

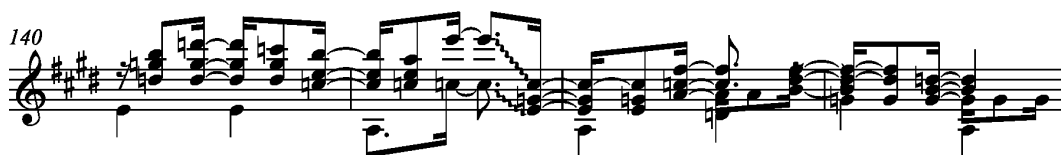
Observa-se também o uso de cordas soltas com efeito de *ghost notes*. Tal recurso começa a aparecer em **B'** (compassos 109, 114, 115 e 116) e segue em **A''** (121 a 125):

Exemplo Musical 48: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 121 a 136, trecho 3:12s – 3:34s. (**A''**, com interações entre *BATT* + *CRCI* + *CP*, e *CRCI* + *BATT*).

Nesta seção culminante, com mais interações e maior desenvolvimento rítmico, também há novamente a mudança de oitava na melodia (compasso 124), com um novo encadeamento harmônico sobre o acorde dominante da tonalidade (*B7* 13). Comparando com exposições anteriores, trata-se de uma substituição simples, onde geralmente era preenchido pelo *subV* (*F7* #11), nos dois casos de encadeamentos utilizados anteriormente. Observa-se nos quatro primeiros compassos do antecedente a predominância de *BATT* com pequenas sobreposições de *CP* e de *CRCI* por apresentar preenchimentos do polegar com mais desenvolvimento melódico. Entre os compassos 125 e 132 percebe-se o ponto culminante do crescendo rítmico, onde Baden utiliza o *CRCI* com sobreposição de *BATT*. No conseqüente, adiciona-se ainda uma 3ª camada

rítmica de resposta que, junto de um leve crescendo, aumenta o corpo rítmico textural e valoriza a cadência de modulação para a subdominante do homônimo menor (*bVI*). Após a cadência, há a mudança súbita da dinâmica e a volta de *BATT*.

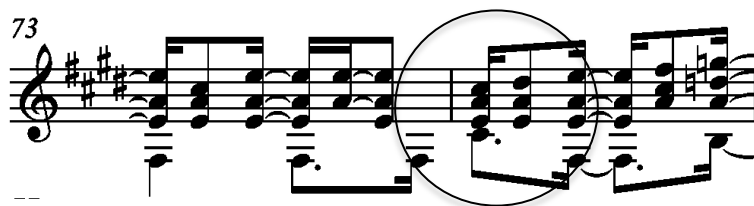
Na última passagem da segunda parte, em **B''**, há a transposição da melodia para uma oitava acima, valorizando a região mais aguda que não havia sido explorada até então. A densidade rítmica da peça está de maneira mais suave neste momento. Todavia, se antes o violonista chegou no ápice rítmico da peça, ele agora chega ao ponto culminante da tessitura na segunda frase de **B''** - última cadência de *Ilm-V7* antes do consequente já observado -, utilizando um *glissando* descendente. Supõe-se uma valorização do momento articulada de maneira estratégica pelo intérprete:



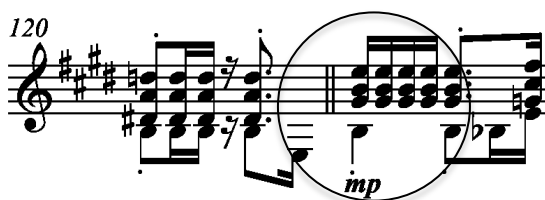
Exemplo Musical 49: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 140 a 144, trecho 3:39s – 3:44s. (Segunda frase de **B''**. Glissando no ponto culminante de tessitura. *BM*).

Percebe-se nessa seção a mudança de encadeamentos, que seguem a transposição da melodia com preenchimento simples da harmonia em nova região, sem nenhuma substituição harmônica. A partir disso, é possível supor que Baden além de economizar nas mudanças de encadeamentos, as utiliza aqui mais a critério de variação melódica do que harmônica.

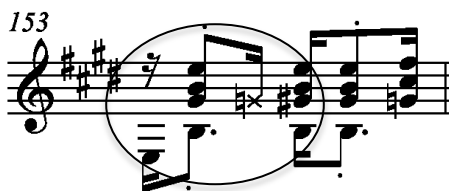
Ao final, em **A'''**, observa-se uma seção de síntese dos elementos apresentados ao longo da música, valorizando algumas pausas novamente. Há um tipo de coerência no arranjo, posto que existe um discurso de início e fim semelhantes, com um arco ascendente de desenvolvimento rítmico variativo entre essas partes. Em **A'''** chama a atenção um padrão de mão direita - já utilizado duas vezes anteriormente -, que une o *CRCI* com *BATT*, soando como um fragmento de levada, ao mesmo tempo em que expõe uma melodia no baixo e na ponta. Neste último caso, tal motivo é exposto de maneira deslocada e com uma corda solta com efeito *ghost note*:



Exemplo Musical 50a: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 73 e 74, trecho 2:02s – 2:05s. (B; *CRCI* + *BATT*; tipo fragmento de levada. Última semicólcheia do 73 para 1º tempo do 74).



Exemplo Musical 50b: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 120 e 121, trecho 3:10s – 3:12s. (A’; *CRCI* + *BATT*; tipo fragmento de levada. Última semicólcheia do 120 para 1º tempo do 121).



Exemplo Musical 50c: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compasso 153, trecho 3:58s – 3:59s. (A’’; *CRCI* + *BATT*; tipo fragmento de levada. Frase deslocada, iniciando na cabeça do compasso).

Em A’’, também chama a atenção o gesto ascendente de uma oitava que liga a *coda* para o final, com uma cadência rearmonizada sobre a nota “Si”, que foi a mais utilizada na transposição de uma oitava acima no primeiro tema. O gesto ascendente, que prepara o final é utilizado com *BATT*. Nota-se variações contrastantes na dinâmica, que expõem a preparação para a *coda* e o início desse gesto. O mesmo é valorizado com um crescendo que começa no consequente de A’’ (compasso 157). No início da *coda* (compasso 163), ocorre um decrescendo, e um crescendo para o fim:

Exemplo Musical 51: Faixa 9, “Conversa de Poeta”, compassos 157 a 169 trecho 3:58s – 3:59s. (A””; *BATT*; gesto ascendente para o final).

Logo, afirma-se que essa peça possui a alternância de predomínio dos recursos técnicos encontrados aqui, em trechos distintos. Varia-se principalmente em torno de *BATT*, *CRCI* e *BM*. Há a presença um pouco maior de *BATT*, em termos quantitativos. Por outro lado, sua presença interagindo com as outras técnicas de modo sobreposto coloca-o mais como um coadjuvante que atenua os contrastes entre as passagens predominantes de *CRCI* e *BM* em seções diferentes da música.

Os contrastes são aqui estabelecidos principalmente pelas características distintas entre **A** e **B**; o fator da colcheia pontuada na primeira parte, bem como sua ausência na segunda, é algo marcante. Percebe-se a coerência de Baden em manter recursos predominantes diferentes para seções distintas; a interação da *CP* com *BATT* e *CRCI* de modo mais marcado e com fraseados que sugerem sua acentuação com preenchimentos entre as marcações. Por outro lado, em **B** predomina o *BM* e a ausência de *CP*, causando maior relaxamento em comparação com **A**. O fator contrastante na forma aqui é algo comum de uma canção (como supostamente essa música é, apesar de não a encontrar outro registro seu com letra), além das seções fazerem alusão a compositores com características diferentes. Outros contrastes também são observados no campo mais expressivo: o uso da dinâmica com mudanças repentinas, incluindo *piano súbito*, timbre (entre escala e boca ≠ entre boca e cavalete),

articulação (*legato* ≠ *staccato*), o gesto de transposição de oitava na melodia, além de variações na maneira dos dedilhados de 3 pontos em *CRCI*.

Entende-se que o crescendo rítmico nessa peça advém das interações justapostas e sobrepostas entre os recursos utilizados. *BATT* é o recurso de maior interação, que permeia entre as seções de *BM* e *CRCI*. A alternância entre os dedilhados de 3 pontos desenvolvidos na primeira exposição de *CRCI*, assim como das formações de levadas que se formam a partir dos 3 pontos, e as *ghost notes* com cordas soltas também contribuem para o desenvolvimento de tal intensidade.

Pode-se observar, novamente poucas variações acerca dos encadeamentos que formam o conjunto de vozes de delineamento da harmonia, melodia e linha de baixo. Nos casos em que eles existem, partem de uma variação melódica com transposição de oitava, não de uma reconfiguração harmônica. Ou seja, as variações no encadeamento não possuem grandes alterações, rearmônizações dos acordes.

Há o uso do *glissando* de modo mais pontual na peça, realçando outra vez uma preferência de estilo do intérprete ao expor saltos melódicos de mudança de região no braço. Novamente, ele o utiliza em um ponto culminante de tessitura. Também se percebe gestos motivicos pontuais que unem interações ou realçam uma expectativa do ponto de vista rítmico (*CRCI* + *BATT* com movimento ascendente do baixo; omissão do baixo no primeiro tempo).

3.3) CANDOMBLÉ

“Candomblé” é uma composição de autoria de Baden Powell, em que, perante o disco todo, mais se observa interações dos recursos técnicos, com muita variedade e atividade rítmica, apresentando polirritmias e polimetrias. Trata-se de uma música na qual o violonista experimenta transições entre um ritmo mais sambado e outro derivado de ritmos de compassos compostos (transcritos aqui de maneira tercinada, a fim de facilitar a leitura e compreender a polimetria a partir da mudança da subdivisão), sugerindo ritmos oriundos do continente africano, fazendo alusões aos atabaques e danças do candomblé.

Dada a extensão e as propostas deste trabalho de mestrado, não se aponta com minúcia se alguns trechos desta música remetem a toques específicos de tambores ou se são estilizações livres que ele propõe, em uma atmosfera que abrange vertentes da qualidade afro. Uma das hipóteses aventadas por pesquisadores é a de que o samba é oriundo do toque *cabula*⁴¹, muito presente em terreiros, assim como também é possível supor, grosso modo, que as variações tercinadas aplicadas por Baden, que soam como compassos compostos, fazem alusões a ritmos como o jongo e o *alujá*. Todavia, acredita-se que uma pesquisa mais aprofundada neste sentido a partir da transcrição realizada, seria muito bem vinda. O etnomusicólogo Ângelo Cardoso discorre acerca da linguagem dos tambores no candomblé e, no breve trecho que segue, traz uma consideração sobre o mesmo como um ritual:

Candomblé pode ser entendido como um nome genérico empregado para designar algumas religiões afro-brasileiras. (...) Nos rituais dessa religião, a música é um componente tão essencial que em quase todas as cerimônias ela está presente. Em seus rituais públicos a música se mantém o tempo todo, ela inicia, acompanha e termina junto com o ritual. No candomblé de queto, a música não possui um estilo único, as suas particularidades são bem variadas.

⁴¹ “Cabula - Toque originário de mistura sudanesa e banto proveniente do ritual do Cabula, culto Malê. Reminiscências em Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro. No ritual, os termos “tata veludo”, “tata das matas”, “tata pedreira”, e outros demonstram influência Congo - Angola (banto), pois “tata” (em Kimbundo) significa “pai”, e os toques são efetuados com as mãos, característica banto, executados, atualmente, nos Centros de Umbanda (Cabinda - Angola - Mulçumi). Assemelha-se ao “samba de Caboclo” executado nos centros de Umbanda e terreiros Cabinda, Angola e Mulçumi.” (D’ÁVILA, 2009:19).

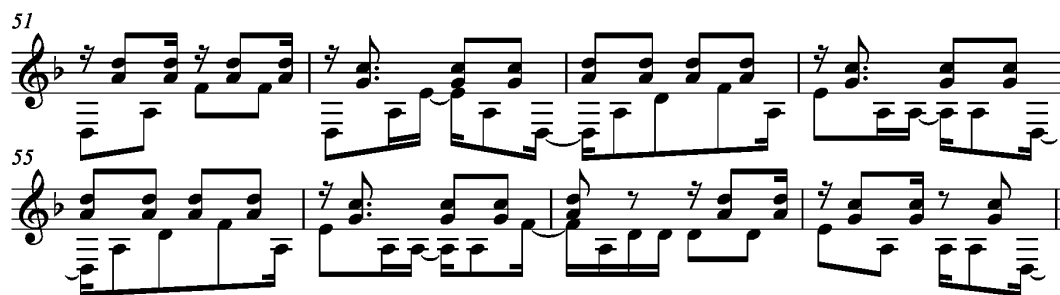
Porém, embasado em uma pesquisa de campo e bibliográfica, pude encontrar um denominador comum em todas as emissões musicais dentro dessa religião: a função comunicativa. No candomblé nagô a música é utilizada como uma forma de linguagem, um meio pelo qual o fiel transmite as mensagens desejadas. A música é a fala oficial dentro dos rituais de candomblé. (CARDOSO, 2006).

É interessante relacionar a questão da fala, do viés comunicativo empoderado pela música em tal ritual, com a busca de Baden por sua afirmação diante de suas raízes suburbanas, pelas quais era enaltecido por Vinícius de Moraes - sobretudo porque se fala, aqui, de um disco vendido sob o rótulo de bossa nova, estilo com o qual muitos buscam associar a singularidade do violonista. É possível perceber a vertente dos afro sambas já neste disco, com a presença de “Berimbau”, “Consolação”, “Sorongaio” e “Candomblé”, sendo esta quarta citada, aquela que carrega a referência do ritual afro brasileiro no próprio nome e dentre as quatro é a última a ser executada no LP, portanto, a que encerra esse discurso estilístico.

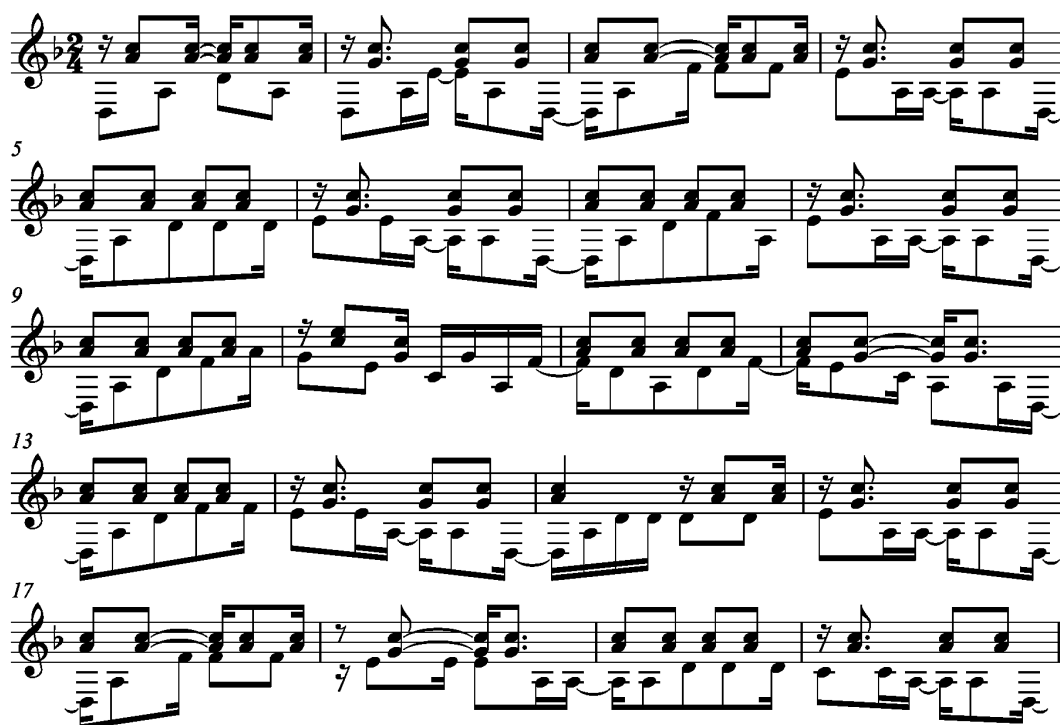
Percebe-se o empreendimento da harmonia modal nas quatro faixas citadas acima, principalmente em “Berimbau”, “Consolação” e “Candomblé”, que concentram-se em torno da cadência do Vm (*Dm7 – Am7 – Dm7*), além de apresentarem a afinação do bordão “Mi” em “Ré” - denotando o uso frequente das cordas soltas “Ré” e “Lá”, cumprindo a função da linha base do baixo. Freitas aponta “Berimbau” como “um dos “clássicos” que sinaliza o emprego de “procedimentos modais” naquela modernizadora MPB dos primeiros anos da década de 1960.” (FREITAS, 2010:126) e também “um “exemplar” que se tornou um ícone internacional da decantada musicalidade afro miscigenada do Novo Mundo.” (*Idem*) Tal movimento é atribuído pelo fato da ausência de uma sensível, tão comum ao samba em suas cadências com um dominante simples, mas que em tal canção fica evidente a opção - entre os compositores - pela ausência de tal nota “colonizadora e cristã” (*Ibidem*).

Além disso, é possível notar evidentemente uma ligação entre “Consolação” e “Candomblé”; o motivo que dá início à segunda música nasce do interlúdio que separa as exposições do tema completo da primeira. Seguem abaixo os exemplos

musicais do interlúdio de “Consolação” e do início de “Candomblé” para melhor comparação:



Exemplo Musical 52a: Faixa 4, “Consolação”, compassos 51 a 58 trecho 1:05s – 1:15s. (Interlúdio que separa as exposições entre AB e AB’).



Exemplo Musical 52b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 1 a 20 trecho 0:00s – 0:20s. (Início da primeira seção de variações).

Observa-se claras semelhanças motivicas - citando agora os compassos do primeiro exemplo confrontados com os do segundo - entre 51, 52 e 1, 2, ou 17, 18; 54 a 56 e 5 a 8, ou 13, 14; 57, 58 e 15, 16. Trata-se da mesma cadência modal exposta de maneiras semelhantes, com o mesmo recurso técnico vigente - utilizando a “*melodia no*

baixo” (MB) -, porém em andamentos diferentes, uma vez que “Candomblé” se encontra mais acelerada. Além dessa semelhança presente entre as músicas no mesmo LP, existe uma execução de “Consolação” gravada por Baden no disco *Ao Vivo no Teatro Santa Rosa (1966)*, na qual o violonista (acompanhado de piano, contrabaixo e bateria) faz uma longa seção de improviso no meio da música. Dentro dessa seção, existem alguns trechos melódicos exatamente idênticos a algumas variações encontradas aqui em “Candomblé”.

Diferente das duas análises realizadas anteriormente, nesta - por se tratar de uma vasta combinação variativa, de maneira improvisada e que agrega múltiplas técnicas justapostas de modo intenso - não se concebeu a possibilidade de dividir as seções em temas **A** ou **B**, pois isso pouco se mostrou necessário, confuso mesmo, para organizar a peça. Por outro lado, acredita-se ser possível visualizar um agrupamento, uma construção de “seções variativas” que apontam cinco momentos distintos: três deles centrais, em termos de importância estrutural (início, introdução - meio, interlúdio - final, *coda*) - aos quais se somam dois pontos de transição entre os três primeiros. A seguir, desenha-se um esquema aproximado que ajuda a organizar uma forma generalizada no acompanhamento da música com a partitura transcrita:

Introdução	1ª Transição	Interlúdio	2ª Transição	Coda
(0:00s a 0:43s)	(0:43s a 2:25s)	(2:25s a 2:55s)	(2:55s a 3:42s)	(3:42s a 4:36s)
comp. 1 a 44	comp. 45 a 154	comp. 155 a 185	comp. 186 a 235	comp. 236 a 281
4 seções variativas	11 seções variativas	2 seções variativas	5 seções variativas	3 seções variativas
(“Consolação”)	(crescendo rítmico + interações)	(introspecção)	(reexposição de interações)	(“Consolação”)
MB	CRCI / BM + RG3P / BM + CP + MB	BM c/ 3 camadas rítmicas	CRCI / BM + RG3P / BM + CP	MB / BM + CP

Recomenda-se uma escuta da faixa inteira acompanhada da transcrição na íntegra em anexo para melhor compreensão do significado das seções variativas (demarcadas pela barra dupla nos compassos).

Define-se, aqui, como seção variativa, um conjunto de frases, motivos que são agrupados por um recurso técnico ou subdivisão rítmica específica. Ao longo da

peça Baden desenvolve motivos sobre tal harmonia modal, utilizando diferentes recursos técnicos e também intercalando entre as subdivisões de semicolcheia, a qual também é marcada pelo acompanhamento do chimbau, tercina de colcheia e colcheia pontuada (*CP*), que apresentam maior tensão e contrastes diante de tal acompanhamento. Essas alternâncias técnicas e de base rítmica são os principais meios de contrastes percebidos. Na introdução, por exemplo, as seções variativas se diferenciam pelo contraste de mudança de subdivisão. Na 1ª transição, tais seções são separadas pela alteração da subdivisão, pela alteração no recurso técnico com que Baden manipula o desenvolvimento da frase seguinte, ou pelas mudanças conjuntas dos dois. Também existem, ao longo da música, momentos de contraste de uma seção para outra que alternam mudanças tanto na articulação (*legato* - *staccato*) quanto na dinâmica, como já foi visto nas peças anteriores. No entanto, a mudança de recurso e subdivisão é mais nítida e predominante. Seguem, abaixo, alguns exemplos desses casos recém descritos:

The musical score consists of four staves, each representing a different section of the piece. The first staff (measures 17-20) shows a sequence of eighth notes and dotted eighth notes. The second staff (measures 21-24) features a prominent triplet pattern. The third staff (measures 25-28) continues with eighth notes and dotted rhythms. The fourth staff (measures 29-32) includes a triplet of eighth notes and a final measure with a triplet of eighth notes. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Exemplo Musical 53a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 17 a 32 trecho 0:16s – 0:31s. (Introdução. Exposição de 4 seções variativas; final da 1ª, 2ª, 3ª e começo da 4ª).

Como pode ser observado no exemplo 53a, a *MB* é o recurso que rege todas as seções variativas. Percebe-se, no entanto, momentos de mudança na subdivisão que predomina em cada motivo; do compasso 20 para 21 muda-se de semicolcheia para tercina, alterna-se a subdivisão do 24 para o 25, e do 30 para 31 sucessivamente com novos motivos melódicos e novos padrões de figuração rítmica. No compasso 59, percebe-se um efeito percussivo de *ghost note* sobre a corda solta “Ré”.

Exemplo Musical 53b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 53 a 68 trecho 0:50s – 1:05s. (1ª Transição. Exposição de 3 seções variativas; trecho da 1ª, 2ª e trecho da 3ª).

No exemplo 53b, nota-se os outros dois principais casos de mudança entre seções variativas: do compasso 58 para 59 ocorre a mudança do recurso técnico “camadas rítmicas complementares intercaladas” (CRCI) para o “baixo de marcação” (BM) interagindo com sobreposições de 3 pontos com *rasgado* (RG3P), e também muda a subdivisão de tercina para semicolcheia. Já do compasso 62 para o 63, muda-

se de *BM* com *RG* para apenas o uso de *BM*; muda-se o caráter do recurso técnico predominante, porém sem alterar a subdivisão.

É interessante observar que nos dois exemplos acima existem seções variativas com durações de compassos diferentes, inclusive com alguns casos de duração que fogem de uma quadratura. Isso reforça o caráter improvisado com o qual a peça é desenvolvida, pois ao longo da música é possível notar a variação de motivos que respeitam a cadência Im – Vm de dois compassos, mas que encerram suas variações em 6, 10, 14 compassos.

Ao observar a forma da peça, percebe-se que mesmo com muito espaço para improvisos e variações, seu arranjo tem uma estrutura coesa que foi previamente elaborada.

O início e o final são executados com o mesmo recurso predominante, *MB*, apresentando novos caminhos melódicos ao final, que são desenvolvimentos de melodias expostas no início. É interessante notar também um instante de efeito percussivo que lembra frases de repique⁴² (compasso 261), mostrando uma figuração rítmica ainda não exposta no início:



Exemplo Musical 54a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 260 a 263 trecho 4:04s – 4:07s. (Trecho do **coda**; efeito percussivo no compasso 261).

⁴² “O Repique é um tambor de afinação aguda, de peles sintéticas, tocado com apenas uma baqueta e a mão. (...) é um instrumento solista cuja capacidade de improvisação do executante é essencial.” (BOLÃO, 2009:62).

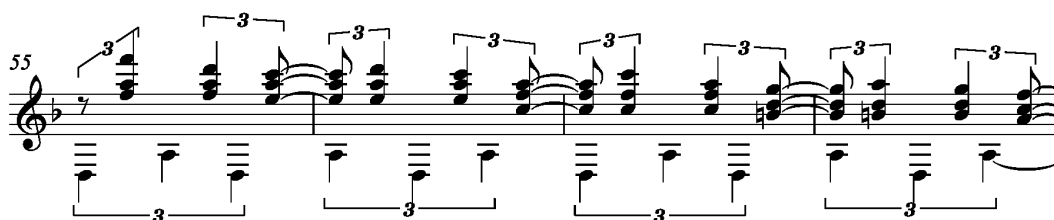
Exemplo Musical 54b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 240 a 251 trecho 3:45s – 3:57s. (Trecho do **coda**; desenvolvimento melódico de motivos presentes no início).

O interlúdio é uma seção contrastante da música, de caráter distinto do restante da peça: há dinâmica mais baixa, predominância do *BM* priorizando 3 camadas rítmicas mais espaçadas, se distanciando da alusão aos atabaques, com caráter melódico mais introspectivo. O timbre aqui é mais aveludado, com ataques mais suaves e o toque de mão direita entre a boca e a escala do violão, ao passo que no restante da peça o som é geralmente mais “ardido”, com toque localizado entre a boca e o cavalete, de maior pungência. Em uma tentativa de estabelecer uma relação poética entre a peça e o ritual que ela procura expressar, supõe-se que este momento introspectivo seja uma menção a um instante mais sagrado do ritual, como um contato com um santo; de qualquer modo, trata-se de uma exposição mais cuidadosa, menos batucada e ruidosa (esse último atribuído pela pegada rítmica, de timbre *ruidoso* a partir dos *rasgados*).



Exemplo Musical 55: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 155 a 170 trecho 2:25s – 2:40s. (Trecho do **interlúdio**; *BM* com três camadas rítmicas).

Entre essas estruturas da forma, destaca-se a 1ª transição como momento de maior interação e variação de técnicas, e variação nas subdivisões. Nota-se a recorrência de motivos similares com *CRCI*, *BM*, interações sobrepostas de *BM* com *RG3P*, e *BM* com a colcheia pontuada (*CP*). É interessante notar que também há um gesto que utiliza melodias de longas tessituras, executadas em bloco em movimentação horizontal no braço. Tal gesto transcorre por diversos recursos e também é encontrado na 2ª transição e na *coda*:



Exemplo Musical 56a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 55 a 58 trecho 0:52s – 0:56s. (**1ª Transição**; gesto de longa tessitura com movimentação horizontal no braço; *CRCI*).

Exemplo Musical 56b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 89 a 96 trecho 1:24s – 1:31s. (**1ª Transição**; gesto de longa tessitura com movimentação horizontal no braço; justaposição de *CRCI*, *BM* + *RG3P* e *BM* + *CP*).

Exemplo Musical 56c: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 210 a 217 trecho 3:18s – 3:24s. (**2ª Transição**; gesto de longa tessitura com movimentação horizontal no braço; *BM* + *CP*).

Exemplo Musical 56d: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 268 a 271 trecho 4:11s – 4:15s. (**Coda**; gesto de longa tessitura com movimentação horizontal no braço; *BM* + *CP*).

Verifica-se também o uso de variações em torno de posições verticais do braço do violão, principalmente na 1ª e 3ª posição (casas 0 a 3; casas 5 a 8 respectivamente). Isso e os exemplos 56 acima indicam novamente o envolvimento do

intérprete com o estudo e a preparação de um repertório de possibilidades para improvisar e variar de modo espontâneo no momento da execução.

Constata-se que quando está subdividindo de modo tercinado, Baden utiliza frequentemente o *CRCI*. Em alguns desses casos há maior desenvolvimento melódico do baixo (exemplos 57a e 57b):

Exemplo Musical 57a: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 45 a 52 trecho 0:42s – 0:49s. (1ª **transição**; *CRCI* com maior desenvolvimento melódico no baixo).

Exemplo Musical 57b: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 73 a 80 trecho 1:09s – 1:16s. (1ª **transição**; *CRCI* com maior desenvolvimento melódico no baixo).

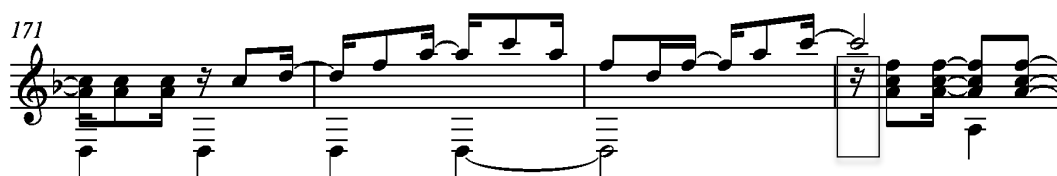
Em outros casos há interação de *CRCI* com sobreposição de *RG3P* (exemplo 58).

Exemplo Musical 58: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 109 a 116 trecho 1:42s – 1:49s. (1ª transição; *CRCI* + *RG3P*).

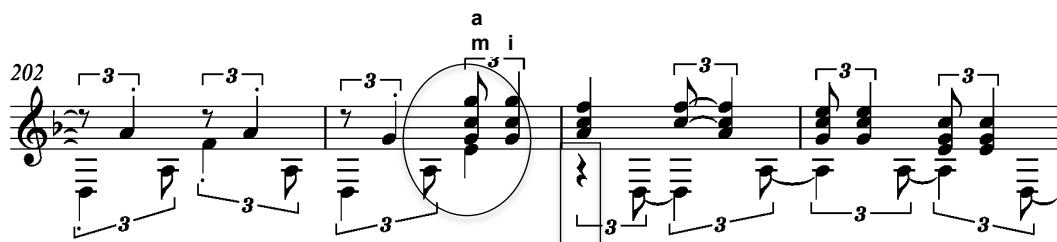
Entre as pequenas nuances variativas, percebe-se novamente um padrão motivico já observado em “Conversa de Poeta”. Trata-se de um tipo de *CRCI* com sobreposição de *BATT*, mas que nesse caso (exemplo 59, compasso 209) está sobreposto com o *RG3P*. A movimentação ascendente do baixo segue do mesmo modo (compasso 208 para 209):

Exemplo Musical 59: Faixa 8, “Candomblé”, compasso 208 trecho 3:16s – 3:17s. (2ª transição; gesto ascendente do baixo com efeito de *CRCI* + *RG3P*).

Outro motivo notado aqui, que também é apresentado em “Conversa de Poeta”, trata da pausa do baixo no primeiro tempo do compasso, gerando uma entrada sincopada do grave. Há dois momentos são percebidos em que o violonista utiliza tal gesto: no interlúdio com *BM* (exemplo 60a, compasso 174), e na 2ª transição com *CRCI* (exemplo 60b, compasso 204):



Exemplo Musical 60a: Faixa 8, “Candomblé”, compasso 171 a 174 trecho 2:41s – 2:44s. (Interlúdio; pausa do baixo na cabeça do compasso. *BM*).



Exemplo Musical 60b: Faixa 8, “Candomblé”, compasso 202 a 205 trecho 2:41s – 2:44s. (2ª transição; pausa do baixo na cabeça do compasso. *CRCI*).

No compasso 203, exposto acima, observa-se um gesto semelhante ao que foi descrito no exemplo 59; *CRCI* com sobreposição de *BATT* e *RG3P*, com movimentação ascendente do baixo, mas executado de modo tercinado.

Na 1ª transição, a sucessão de variações e interações desenvolve um crescendo rítmico, que prepara seu auge com uma quadratura de motivos de *BM* com *RG3P* utilizando os 3 pontos (compassos 117, 119, 121, 123, 124, 125, 129 a 132, exemplo 61) com justaposições de *BM* com *CP* e somente *BM*. Tal momento passa por trechos de difícil execução, onde o polegar chega a executar duas vozes simultâneas (compassos 125, 126, 129, 130 e 132, exemplo 61):

The image displays a musical score for a piece titled "Candomblé". It consists of four staves of music, each with a starting measure number: 117, 121, 125, and 129. The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "a m i m i" are written above the notes on each staff. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or complex rhythmic pattern. There are also some rests and dynamic markings like *z* (for *zorzina* or similar) and *flam* (for *flamenco* or similar).

Exemplo Musical 61: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 117 a 132 trecho 1:50s – 2:05s. (1ª **Transição**; preparação para crescendo rítmico. *BM* + *RG3P*, *BM* + *CP* e *BM*).

Em seguida, ocorre uma seção variativa que utiliza a justaposição de subdivisões diferentes em um curto espaço de tempo, com fluidez e interação justaposta entre *CRCI* e *BM*; o ponto culminante da música chega no compasso 135, ao final de um gesto melódico descendente na horizontal do braço, com uma mudança de subdivisão da tercina para a semicolcheia no meio da frase, que acaba gerando um efeito percussivo tipo *flam*. Tal momento é sucedido por uma queda na dinâmica e por uma seção variativa que prepara o interlúdio (a partir do compasso 141), utilizando a interação entre *BM* com a sobreposição da colcheia pontuada (*CP*) e com *MB*, sendo este um recurso que reincide no anúncio da metade da peça agora. Por fim, antes da mudança para o interlúdio, ocorre uma preparação com uma levada (compassos 151 a 154, exemplo 62):

The image displays a musical score for a piece titled "Candomblé" from Faixa 8. It consists of six staves of music, numbered 133 through 154. The notation is complex, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and other rhythmic patterns. The score is written in a single system, with each staff representing a different voice or instrument. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The music is characterized by its intricate rhythmic structure and the use of various musical techniques, as noted in the caption.

Exemplo Musical 62: Faixa 8, “Candomblé”, compassos 133 a 154 trecho 2:05s – 2:25s. (Trecho final da 1ª **Transição**. *CRCI*, *BM*, *BM + CP + MB*).

Portanto, observa-se aqui uma peça com ciclos de intensa variação rítmica e melódica, de modo improvisado, com contrastes estabelecidos principalmente pela mudança de predominância do recurso técnico (também um tipo de interação justaposta entre recursos) que estabelece um desenvolvimento motivico, ou pela alternância de subdivisão entre semicolcheia, tercina de colcheia, ou presença da colcheia pontuada ou ambos, os quais definem intersecções entre as seções variativas que organizam a forma da música. Dentre os recursos técnicos mais observados estão a *MB*, o *CRCI*, e o *BM*, sendo este último o que apresenta diversas interações sobrepostas (*BM + CP*, *BM + RG3P*, ou *BM + CP + MB*).

Há a presença de contrastes por recursos expressivos, como mudanças de timbre, articulação, dinâmica, porém, de modo mais tímido, posto que o foco está no

desenvolvimento motivico improvisado na alternância e interação técnicas. Nota-se também o desenvolvimento de gestos motivicos que transcorrem por mais de um recurso técnico; o gesto melódico de grande tessitura, o gesto ascendente do baixo interagindo *CRCI* com *RG*, e a omissão do baixo na cabeça de tempo do compasso - sendo esses dois últimos também observados em “Conversa de Poeta”.

Percebe-se a elaboração do arranjo de maneira organizada, prévia, posto que se observa uma estruturação coesa pela distribuição da *MB* como recurso predominante no início, no final, no prenúncio do interlúdio, e pelo interlúdio exposto de maneira contrastante perante a comparação com o resto da peça. Nota-se ainda a construção de um crescendo rítmico na transição do início para o interlúdio, com maior número de seções variativas e maior desenvolvimento de intensidade da peça até seu ponto culminante, pouco antes do interlúdio. Além dos pequenos efeitos percussivos que contribuem para o desenvolvimento rítmico (*ghost note*, *flam*).

Os encadeamentos de vozes são múltiplos, mas podem ser separados por variações por região do braço ou por variações de motivos horizontais. De qualquer modo há uma segurança de variações de possibilidades de encadeamento previamente estudadas, que se dispõem de maneira espontânea. O uso do pedal dos baixos com cordas soltas “Ré” e “Lá” facilitam essa fluência.

Por fim, trata-se de uma peça de caráter modal, cíclico, que remete aos pontos de terreiro, com figurações rítmicas que fazem alusões a toques de atabaque e de dança próprios do candomblé. Estilisticamente, está vinculada ao prenúncio da vertente de afro sambas dentro do disco, assemelhando-se a músicas como “Berimbau”, “Consolação” e “Sorongaio” no mesmo LP.

CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS ANÁLISES

A partir das três peças analisadas é possível levantar algumas recorrências estilísticas do violonista em suas interpretações.

Primeiramente, com estas análises, é possível afirmar que Baden Powell procura confrontar elementos contrastantes de diversas maneiras. Esses confrontos podem ocorrer pela alternância do recurso técnico que predomina na interpretação conforme muda-se a seção na música, ou pela exposição de recursos expressivos que se opõem (articulação mais *staccato* ≠ mais *legato*, sonoridade mais próxima do cavalete ≠ mais próxima da escala, ataques arpejados ≠ ataques em bloco, mudanças na dinâmica, alternâncias de dedilhados).

Percebe-se que o violonista possui uma característica de maior alternância de recursos técnicos em certas faixas e em outras há o foco na predominância do “baixo de marcação” (*BM*), visto que essa possibilita inúmeras possibilidades de variações nas linhas internas.

Ademais, Baden geralmente apresenta menor quantidade de variações acerca dos encadeamentos de vozes, que compõem a melodia, o baixo e a harmonia, e procura recorrer mais às diversas possibilidades de variações rítmicas que podem ser utilizadas a partir dos encadeamentos formados. Sobre essa forte tendência ao ritmo do violonista, observa-se uma prática recorrente do desenvolvimento da atividade rítmica (*crescendo rítmico*), o uso de efeitos percussivos (*flam*, *ghost note*), a alusão que seus recursos técnicos fazem aos instrumentos de percussão e o uso da colcheia pontuada utilizada de diversas maneiras.

Considerando sua formação no choro - onde um intérprete busca por alternativas de variações melódicas e rítmicas para realçar e favorecer sua interpretação -, e a afirmação do próprio violonista de que ele sempre foi uma pessoa estudiosa, supõe-se que Baden não só era ciente dos encadeamentos principais e alternativos pelos quais percorria, como também construía as inúmeras possibilidades

rítmicas com as quais ele poderia percorrer tais caminhos. Vista essa construção de uma gama de variações das quais o intérprete se municiava através de estudo e prática, acredita-se que ele as executava de modo espontâneo, permitindo uma interpretação mais fluida e improvisada, sem o intuito de deixar as peças com uma execução fixa. Diante de tal suposição, sugere-se uma pesquisa entre interpretações de Baden de uma mesma peça em gravações diferentes (por exemplo, “Samba do Avião”, “Garota de Ipanema”, “Samba Triste”, entre outras), a fim de confirmar a permanência de estruturas e recursos fundamentais observados em comum, com diferenças sutis nas variações rítmicas.

Após estas análises, atesta-se ainda que o violonista utiliza de modo amplo a tessitura do instrumento, atento às possibilidades das regiões mais agudas e mais graves para a melodia. As transposições de oitava de trechos melódicos, as frases que transcorrem por mais de uma posição do instrumento e outras que ocupam grande parte de sua tessitura melódica, dão provas disto, além de que parece contribuir para o resultado de uma sonoridade mais ampla, encorpada, que preenche boa parte do escopo sonoro do violão.

Por fim, percebe-se que as cordas soltas entre linhas de baixo, linhas harmônicas e melódicas, permitem não somente o som mais amplo, colaborando para o preenchimento de grande parte da tessitura instantaneamente, como também colaboram para algumas transições de posição em frases de tessitura mais alongada ou que transitam por mais de uma posição do braço na horizontal. Schroeder também comenta sobre o efeito das cordas soltas na sonoridade de Baden:

Uma das características, que Baden usa com abundância, é o fato de que as cordas soltas, por vibrarem na sua máxima extensão, mantêm suas ressonâncias mais intensas e por mais tempo do que quando são encurtadas pela digitação (ou seja, quando as cordas estão presas). Uma outra característica é que, ao contrário das cordas presas, o timbre das soltas é mais aberto, mais metálico, mais exuberante, e permite maior intensidade de toque exatamente porque vibra mais intensamente, enquanto o timbre das cordas presas se mostra mais fechado, mais aveludado, mais contido. Mas para que essa sonoridade aberta das cordas soltas se efetive, é preciso escolher cuidadosamente a tonalidade mais propícia, quer dizer, a escala e seu grupo de notas que permita maior número de passagens pelas notas soltas na digitação;

aquela em que um número maior de acordes com cordas soltas seja possível de ser tocado. (SCHROEDER, 2006:78-9).

Criação de arranjos com os recursos observados

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE ESTE PROCESSO CRIATIVO

Foi visto primeiramente um panorama contextual do meio musical e artístico em que Baden Powell viveu, e que lhe possibilitou as ferramentas e concepções que constituem o seu universo poético, assim como registrado em *Baden Powell À Vontade*. Em um segundo momento, observou-se um procedimento receptivo de identificações e sínteses que possibilitaram, a partir da escuta repetida de cada uma das faixas deste LP, descrever padrões técnicos gerais de comportamento - os recursos técnicos mais recorrentes. *A posteriori*, procurou-se perceber o manuseio de interação e variação desses procedimentos, acrescidos de nuances expressivas - que conferem um acabamento detalhado, potencializando a interpretação -, bem como observar as possíveis relações poéticas do intérprete com os significados das peças interpretadas. Neste momento, inicio a descrição de um processo criativo próprio que busca traduzir o aprendizado levantado, partindo da recepção e da escuta para o nível prático, artístico e poético, visando assim otimizar e dar potência a esse estudo, num exercício mesmo de criação.

A partir deste capítulo, inicio a descrição de um processo criativo próprio que visa, sobremaneira, traduzir o aprendizado construído com o estudo até aqui apresentado. Aqui, portanto, passa-se do pensamento à práxis, isto é, parte-se da recepção e da escuta analítica à experimentação artística e poética. Por isso, por se tratar da descrição de um processo individual que passa por escolhas vindas de reflexões e experimentações próprias advindas de um campo introspectivo de aceções, assumo uma escrita em primeira pessoa.

Gostaria, antes de mais nada, de ressaltar que tomo este procedimento criativo como uma possibilidade encontrada para a relação do aprendizado oriundo da

recepção musical, anteriormente descrita, com a importância de sua aplicação prática, que visa produzir, externar, comunicar, fazer música. Reconheço que este é apenas um modo de realização, entre tantos possíveis, uma vez que não é objeto desta pesquisa discutir um processo criativo livre, e sim vinculado a um conjunto de recursos aprendidos de um músico a fim de incorporá-los de alguma maneira, experimentando-os. Assim, não espero elaborar uma regra, um procedimento fixo, ou qualquer intenção relacionada a um intuito de tratar o âmbito metodológico das práticas interpretativas em si, ou questões de arranjo, desse ponto de vista. Em vez disso, proponho, deste modo, que o processo criativo surge da necessidade de transpor a barreira da análise como fim, fazendo dela o estopim de uma outra forma de se relacionar com o objeto e compreendê-lo.

Ao refletir sobre a relação intrínseca entre o violonista Baden Powell e o meio musical em que vivera, o qual lhe forneceu uma gama ampla de conhecimentos, experiências musicais técnicas e estilísticas, pude enfatizar a presença daquele ambiente em boa parte de sua ação musical, como intérprete, arranjador e compositor. Portanto, reconheço também a importância de citar minimamente algumas formações e experiências que tive, a fim de mostrar que o acúmulo de tais conhecimentos me ajudou tanto no processo receptivo de compreender a obra desse disco de modo satisfatório, quanto na capacidade de relacionar tal aprendizado com a prática de modo criativo, experimentando com certa fluência.

Ao longo de quase dois anos e meio de escuta, pesquisa, transcrição, execução e análise do LP *Baden Powell À Vontade*, percebo a densidade de informação contida na obra e a dificuldade de se captar todas as nuances técnicas e expressivas, seja na execução, na descrição teórica ou no manejo pessoal para uso criativo com fins diversos. O primeiro arranjo que realizei, da música “Timoneiro”, foi criado inicialmente, ao final de 2013, a partir da observação das interpretações de Baden em “Saudade da Bahia” e “Garota de Ipanema”, que terminaram por inspirar substancialmente as diretrizes desta pesquisa. Ao comparar o modo como a concebia no início e como a executo hoje, posso perceber uma série de detalhes e variações

incrementadas ao esboço inicial, que agora a aproximam mais das características que levam à sonoridade e à fluidez da interpretação de Baden Powell. Esta mudança ao longo do tempo de envolvimento (intensivo e extensivo) com o estudo, permitiu-me compreender a importância de me concentrar e praticar cotidianamente, focando em cada etapa de complexidade, sem pensar em resultados imediatos, mas a longo prazo. Acredito que tudo isto tenha gerado resultados bastante positivos.

Reconheço a seguir pontos que para mim e para alguns podem parecer evidentes, mas que podem ajudar outros a tomar conhecimento de caminhos ou possibilidades de estudo complementar, no caso de não saber nem por onde começar o processo de apropriação dos recursos, anteriormente descritos, para si.

Estou confortável perante a técnica referente ao conhecimento do braço do violão: noção de escalas, arpejos, acordes, inversões, grande parte com reconhecimento visual e auditivo das notas e de suas funções básicas durante uma execução musical. Baden, naturalmente, estava resolvido com isto e podia executar uma diversidade de variações e nuances sem precisar, por exemplo, pensar como que é uma primeira inversão de acorde com 7M em diversas regiões do braço e onde estão situadas as vozes da fundamental, terça, quinta e sétima dentro dessas formações. Tal conhecimento já está assimilado e é utilizado sempre que for preciso, quando uma escolha melódica ou de condução de vozes mostrar a necessidade desta opção, por exemplo. Mesmo assim, como foi relatado no primeiro capítulo, ele fazia seus exercícios com escalas, arpejos etc., diariamente, a fim de manter técnica e sonoridade em dia. Além disso, como dito, o violonista cresceu em meio às rodas de choro, desenvolvendo a percepção musical, ou seja, o reconhecimento da aplicação técnica, expressiva, harmônica, de ouvido. Logo, revela-se a importância de levar a percepção musical a sério, buscar desenvolver o reconhecimento dos sons no ouvido.

Há alguns anos estudo os dedilhados de Abel Carlevaro (CARLEVARO, 1967). Muito me ajudam a buscar manter a sonoridade de mão direita, o relaxamento e a independência dos dedos a partir da variação de dedilhados. Desde a infância, Baden

possuía contato com escolas do violão erudito, como Sor e Tárrega, e de fato trabalhava técnicas de sonoridade e independência da mão direita.

No campo da composição e arranjo, também reconheço estudos iniciais na faculdade que me renderam ferramentas básicas de composição, como princípios de variação melódica; transposição, inversão, supressão, expansão, entre outros. Tais técnicas colaboram para o desenvolvimento estrutural do arranjo das peças, em suas conduções de vozes. Relembro aqui a dedicação de Baden em estudos com o maestro Moacir Santos, que pode revelar sua busca por conhecimentos estruturais da música.

Desde 2007, venho estudando percussão. Na Unicamp, participei muito e ainda frequente esporadicamente ensaios e apresentações com a Bateria Alcalina⁴³, onde pude aprender e sigo aprendendo gradativamente tamborim, agogô, chocalho, caixa, repique, surdo. Aprendi e pesquisei muito sobre samba, diversos outros ritmos brasileiros e também de outros países que fazem parte do repertório do mencionado grupo, procurando saber quais suas células principais e cantá-las, executá-las; seus toques, levadas de cada percussão; como soam, onde está o balanço de cada frase. Atualmente sigo estudando em grupos de percussão com atabaques, congas, ritmos cubanos e de candomblé. Sigo pesquisando instrumentação, toques, sonoridade etc.

Igualmente, realizei essas pesquisas no violão procurando saber de suas respectivas levadas, principalmente tratando das diversas possibilidades de condução no samba e choro. Também busco traduzir e formular levadas de ritmos que o violão não costuma participar em gravações, a fim de procurar estreitar as relações entre a sonoridade das percussões aplicada ao violão. Como é sabido, Baden também teve relação com instrumentos de percussão, desde cedo. Não é à toa que ele possui muita variabilidade e fluência com o ritmo, inclusive possui muitos gestos e recursos que aproximam o seu violão dos instrumentos de percussão. Acredito que o estudo de percussão que realizei com seriedade, embora não me considere um percussionista

⁴³Fundada e inicialmente vinculada ao Instituto de Artes da Unicamp, a Bateria Alcalina é um grupo cultural de percussão, com instrumentação de batucada de escola de samba, possuindo um repertório com diversos ritmos brasileiros e outros de diferentes regiões do continente africano. O percussionista Chico Santana, um dos membros fundadores da bateria, trata um pouco da história desse coletivo e das experiências didáticas de ensino e aprendizagem do mesmo no artigo “A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina” (MESTRINEL, 2015).

profissional, revelou-se, a longo prazo de grande valor para minha desenvoltura rítmica, minha capacidade de traduzir esse arsenal percussivo para o instrumento melódico e harmônico, em termos criativos, bem como de compreensão rítmica sobre a transcrição e execução do violão de Baden. A busca pelo conhecimento das diversas levadas presentes no acompanhamento de violão brasileiro também contribui para mais variações dentro da função de realizar o acompanhamento de si, mesmo no arranjo de violão solo.

Postas estas questões, sigo para o que será abordado nos próximos tópicos. Demonstrarei a presença de alguns procedimentos técnicos e expressivos observados nos capítulos anteriores nas interpretações dos arranjos que criei. Elaborei arranjos para as músicas “Timoneiro” (Paulinha da Viola/ Hermínio Bello de Carvalho), “Chega de Saudade” (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes) e “Zambi” (Edu Lobo/ Vinícius de Moraes), peças que figuram em estilos semelhantes às outras analisadas no terceiro capítulo. Procurei utilizar e combinar os recursos técnicos estudados, em um esforço de reproduzir essa manipulação técnica com variações rítmicas, principal elemento observado.

Por outro lado, também pesquisei sobre outras interpretações realizadas das músicas arranjadas, com intuito de dialogar com o que já foi produzido sobre elas, atento ao que Nascimento chama de rede interpoética⁴⁴, um campo que se forma a partir das inúmeras interpretações a que uma peça é submetida no curso do tempo. A partir disso, cabe também citar algumas relações dessas referências que procurei estabelecer na elaboração dos arranjos.

Uma grande dificuldade encontrada, que preciso destacar, foi a fixação dos arranjos em partitura. Como dito nas observações finais do capítulo anterior, Baden parecia definir os encadeamentos principais que compunham as linhas de baixo,

⁴⁴ “Quando uma canção consegue grande aceitação e desperta o interesse de outros artistas do campo em que está inserida, o que se dá é uma complexa interpretação desta canção, com várias gravações que em conjunto constituem uma rede interpoética de interpretação. Nessa rede se pode observar o tratamento dado a uma obra por determinado artista; se são mantidas as qualidades do original como permanências em sua *performance* (e de que maneira), ou, se ele investe no sentido de interpor diferenças, assumindo o risco da rejeição e também o compromisso de forjar uma assinatura pessoal. É nesse plano que surge uma questão interessante, que envolve criação e interpretação tanto no original da peça quanto em suas posteriores atualizações, execuções que nem sempre se alinham com as características da primeira.” (NASCIMENTO, 2005:698).

acordes e melodia, utilizando poucos caminhos alternativos de opções nos encadeamentos, e atribuía uma diversidade ampla de possibilidades rítmicas sobre eles. Isso me levou a concluir que seu intuito central era escolher, montar, definir os caminhos mais apropriados para a condução de vozes e estudar diversas maneiras diferentes de expor tais caminhos ritmicamente. Posto isso, no momento da interpretação, o uso e combinação das múltiplas possibilidades de ritmo estudadas é executado de modo espontâneo. Essa maneira improvisada de interpretar uma peça impôs a mim a dificuldade de transcrever e fixar meus arranjos, visto que costumo tocá-los atribuindo essa concepção de dicção rítmica de modo mais espontâneo. Portanto, é importante destacar que, apesar do esforço que fiz ao definir tais criações na partitura, suas execuções seguem contemplando outras combinações variativas de interpretação, que se aproximam da versão escrita.

Finalmente, cabe ressaltar que do ponto de vista de aspectos intelectuais que abordam, questionam, refletem sobre a criação e a técnica debatidos no seio de várias linguagens artísticas - entre elas destacamos as plásticas como talvez a pioneira dos questionamentos teóricos - trago aqui uma citação do artista plástico Marcel Duchamp⁴⁵, que discorre sobre questões do ato criador no universo de um artista:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de realizações totalmente subjetiva. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (DUCHAMP, 1957).

Embora existam opiniões divergentes em outros nichos da criação, da expressão musical, entre compositores de vanguarda, populares, instrumentistas em geral, no contexto da música popular também é consabido que há uma compreensão sobre a existência de uma parcela de intuição no trabalho de um artista criador.

⁴⁵ Em seu artigo sobre Duchamp em *The New Yorker* (6 de fevereiro de 1965), Calvin Tomkins cita Willem de Koonig: "Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa, e aberto a todo mundo" (BATTCOCK, 2013:71).

Portanto, é importante esclarecer que não tenho o intuito de explicar minhas contribuições criativas sob todos os detalhes de suas nuances e amarras, nem o porquê de todas as minhas escolhas. Além de o processo criativo possuir momentos que transcendem a consciência, esse não é, como já dito, o objetivo central da presente pesquisa. Assim, discorrerei de fato sobre a proposta e o exercício de aplicar as técnicas apreendidas, além de algumas ideias de estruturação das peças que se relacionam com o contexto das obras interpretadas. Mesmo assim, acredito que as explicações técnicas, detalhistas e objetivas no universo artístico possuem seus limites, a fim de deixar a intuição, a subjetividade, aquilo que é inconsciente e vai além de minha capacidade de explicação, fazer também sua parte sobre a prática diante do aprendizado.

4.1) TIMONEIRO

“Timoneiro” é um samba de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho. Das três músicas que são arrançadas aqui, esta é a que teve sua estruturação elaborada há mais tempo. Seu esboço surgiu ao final de uma matéria cursada no Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp, que tratava de releituras em música popular, cursada antes da definição final desta pesquisa. Naquele caso, tratei apenas de observar as faixas “Garota de Ipanema” e “Saudade da Bahia”, presentes em *Baden Powell À Vontade*, e formular uma releitura para “Timoneiro” a partir dos recursos observados nas outras duas. Em outros termos, tratei de utilizar os recursos de “*blocos de acordes com efeito tipo tamborim*” (BATT) e “*colcheia pontuada*” (CP) combinada com “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” entre duas camadas rítmicas (CRCI), que são os recursos mais observados nestas gravações.

Atualmente, após mais de dois anos de pesquisa e trabalho sobre o disco do violonista, fui experimentando mais variações e mais combinações, interações não

somente das técnicas mencionadas anteriormente, mas também adicionando em “Timoneiro” outros recursos técnicos que foram observados no estilo de Baden. Procurei recorrer bastante à interação justaposta dos recursos como principal meio de contraste, utilizando os *BATT*, o *CRCI*, o “*baixo de marcação*” (*BM*), *CRCI* com sobreposição da *CP* e *BM* com sobreposição dos rasgados com os três pontos (*RG3P*). Além disso, também atentei para o uso de variações nas linhas internas de acompanhamento do *BM*, variações de articulação entre *staccato* e *legato* e de dinâmica, como outros meios de buscar materiais contrastantes para a execução.

Para definir a forma da música e buscar ideias iniciais, ouvi as gravações distintas dessa peça presentes em dois álbuns de Paulinho da Viola: *Bebadosamba* (1996) e *Acústico MTV* (2007). Optei por seguir a orientação da forma da versão mais recente, que apresenta uma progressão de acordes no cavaco como introdução e, em seguida, começa com a exposição do primeiro verso antes do refrão - que na versão de 1996 ocorria primeiro - com andamento mais lento e tempo mais flexibilizado. Disponho a seguir uma forma básica e resumida do arranjo. Atribuirei aqui como **A** a seção referente aos versos, e como **B** o refrão:

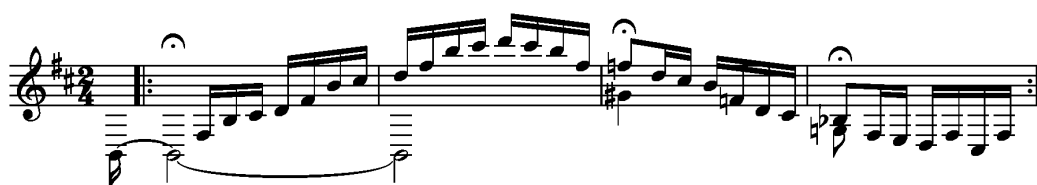
Introdução	A	B	A'
comp. 1 a 11 Expansão: motivo cavaco	comp. 12 a 27 1º verso <i>cl/ Rubatos</i>	comp. 28 a 43 1º Refrão a tempo	comp. 44 a 59 2º Verso Variações
	ARS	BATT / BM / CRCI	BM / CRCI / BATT
B'	A''	B''	Coda
comp. 60 a 75 2º Refrão	comp. 76 a 91 3º Verso Variação CP	comp. 92 a 115 3º Refrão + Interações	comp. 116 a 136 Variação da Introdução
CRCI / BM / BATT	CRCI + CP	CRCI + BM + RG3P	

A partir do esboço da forma acima, disponho os principais recursos desenvolvidos e combinados em cada seção. Procurei afinidades com a versão de Paulinho de 2007, não somente ao seguir o mesmo esboço de forma, mas também ao expor o primeiro **A** com o tempo mais flexível, possuindo assim uma afinidade com o recurso de “*andamento em rubato; referencia da seresta*” (*ARS*), utilizado por Baden em instâncias iniciais das músicas. Optei, também, por desenvolver uma pequena introdução a partir do que Paulinho da Viola faz em uma progressão de acordes Im – V7/V7 – V7 no seu cavaco:



Exemplo Musical 63a: CD *Paulinho da Viola: Acústico MTV*, Faixa 1, “Timoneiro”, compassos 1 a 4. (Introdução com acordes de cavaco solo).

Procurei trabalhar este motivo para introdução. Logo, expandi os primeiros arpejos em três oitavas e duas oitavas, buscando um recurso semelhante ao que Baden faz em Consolação (ver subitem 2.7), que abrange boa parte da tessitura do instrumento e utiliza todas as cordas. É importante ressaltar que o uso das cordas soltas “Ré” (4ª corda) e “Si” (2ª corda) viabiliza tal execução de modo fluido, facilitando a transição de posições no braço:



Exemplo Musical 63b: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 1 a 4. (Introdução com expansão dos acordes de cavaco; referência à gravação de Paulinho de 2007).

Na primeira exposição do **A**, procurei expor o tema com o andamento mais livre, seguindo a menção ao arranjo de versão gravada em 2007 e aproveitando o recurso *ARS*, ao qual Baden recorre na presença de andamentos mais lentos, com espaços para *rubatos*, e ataques mais arpejados. Explorei algumas rearmonizações, substituindo sonoridades entre os acordes dominantes (compassos 12, 17, 26) e

utilizando algumas substituições por empréstimo modal (compassos 13, 23). Ao final dessa seção, no compasso 25, início a peça a tempo, em seu andamento principal:



Exemplo Musical 64: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 12 a 27. (Exposição de **A**, primeiro tema referente aos versos. Andamento flexível; referência à Paulinho da Viola. ARS).

Nas partes seguintes, procuro variar entre as técnicas que comentei nesse sub item. Há um jogo de interações entre *BATT*, *BM* e *CRCI* (mais *BATT* em **B**, mais *BM* em **A'** e mais *CRCI* em **B'**). Em continuidade, utilizo uma variação rítmica do *CRCI* com a *CP* (momento de maior tensão rítmica, em **A''**) e, por último, combino o *CRCI* com o *BM* sobreposto de *RG3P* (**B''**). Os contrastes entre técnicas ocorrem tanto em pequenas justaposições dentro das seções, quanto na alternância de recurso mais predominante, conforme mudam as seções.

Confronto a seguir as duas exposições de **A'** e **A''**, que expõem a tempo o tema referente aos versos da canção. Como o tema começa em anacruse, exponho os quatro compassos anteriores de **A'** (em **A''** também ocorre uma antecipação de semicolcheia):

Exemplo Musical 65a: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 40 a 59. (A', compassos 44 a 59. *BM* em destaque com justaposições de *CRCI* e *BATT*).

Em **A'** o *BM* conduz a seção com predominância. Procurei diferentes maneiras de expor as linhas internas onde a melodia respira (comparar compassos 43, 45, 47, 49, 51) além de variar as figurações rítmicas que movem a melodia, neste caso até mesmo quando utilizo outros recursos técnicos. O que o estudo das possibilidades rítmicas me sugere é que haja um cuidado de observar momentos em que tais ritmos aplicados à melodia e/ou ao acompanhamento, nesta definição escrita, possam trocar de lugar. Por exemplo: o trecho de anacruse do 44 até 45 pode ser trocado ritmicamente com o trecho de anacruse do 46 até 47. Utilizo justaposições de *BATT* nos compassos 49, 50 e 52. Já existem indícios do *CRCI* combinando com a *CP* (55 e 56). Utilizo, neste caso, o dedilhado de 3 pontos, diferente da maneira que segue em **A''**:

Exemplo Musical 65b: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 76 a 91. (A’’. *CRCI* com sobreposição da *CP*).

Nos dois primeiros compassos do exemplo acima (76, 77), deixei escrito uma possibilidade que exploro com liberdade na seção: a utilização do dedo indicador como preenchimento percussivo através da corda solta “Ré” como *ghost note*. Trata-se de um recurso que aproveito livremente como uma alternativa de contraste ao longo dessa parte em que combino *CRCI* com *CP*.

Comparando A’ e A’’, mostro aqui que os encadeamentos das vozes possuem a mesma formação e mesmo caminho, com exceção dos trechos entre os compassos 46, 47 e 78, 79, onde há uma pequena mudança em função de uma nova condução de movimento contrário entre baixo e ponta em A’’. Apesar disso, o que mais busco variar é a exposição do ritmo. É importante esclarecer que entre os compassos 77 e 81 utilizei o dedo mínimo da mão direita para completar as quatro notas do bloco que responde ao baixo. Essa seção de A’’ apresenta um ponto de maior tensão na peça, onde há um deslocamento intenso do pulso central, que gera instabilidade. Procurei forçar o deslocamento ao máximo, no intuito de causar uma sensação de relaxamento no compasso 88, quando há novamente um “encaixe pendurado” (2º tempo), a partir da síncope, com o pulso.

Sigo agora para as diferentes abordagens interpretativas que realizei sob o refrão em **B**, **B'** e **B''**:

Exemplo Musical 66a: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 28 a 43. (**B**. *BATT* em destaque com justaposições de *BM* e *CRCI*).

Na primeira exposição do refrão, utilizei os *BATT* com predominância nessa seção, justapondo o *BM* e o *CRCI* preferencialmente nos espaços referentes à segunda metade das frases, que possuem quatro compassos cada (28 a 31 e assim por diante). No contexto de uma interpretação solo, no caso de *BATT* se mostrar predominante, a interação com os outros recursos enriquece mais o arranjo, posto que amplia o conjunto de camadas rítmicas simultâneas atuantes no violão e estabelece contrastes de durações dos sons com o aumento de notas mais longas. Aqui também deixei escrito alguns recursos de *ghost note* nas cordas soltas “Ré” e “Sol”, que também são explorados em **B'**.

Exemplo Musical 66b: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 60 a 75. (B'. *CRCI* em destaque com pequenos trechos de *BATT* e *BM*).

Nas duas primeiras frases, nos compassos 61 e 65, adiciono um trecho complementar da melodia, que não havia sido exposto antes, como material de variação além do rítmico e da diferença de recursos técnicos. Utilizo também a sobreposição dos 3 pontos (p – i – m,a) combinado com *CRCI*.

Tratando da observação sobre a melodia, recorri ao uso de supressões de trechos melódicos, a fim de valorizar uma expressão musical com dicção instrumental mais favorável à execução violonística. Utilizo essa adaptação da melodia tanto em **A** quanto em **B**. Para suprimir o discurso melódico com cuidado, evitando descaracterizá-lo, optei por manter notas mais tônicas onde a melodia se apoia e também atentei para não desfigurar o seu contorno. Nas interpretações de canções mais conhecidas em *Baden Powell À Vontade*, também se observam supressões melódicas, principalmente em “Garota de Ipanema”, “Berimbau”, “O Astronauta” e “Samba do Avião”.

Por fim, apresento o último refrão, que ocorre antes da *coda* para o final, com variações que utilizam frases com os três pontos atacando em rasgado. Destaco, abaixo, a última quadratura de oito compassos (108 a 115), como uma repetição

comum ao final de uma canção de samba, representando mais duas vezes a reprodução da letra final:

92

96

100

104

108

112

Exemplo Musical 66c: Arranjo de “Timoneiro”, compassos 60 a 75. (**B”**). *CRCI* em destaque utilizando 3 pontos e com justaposições de *BM* e *BM + RG3P*).

Tratando da questão acerca das possibilidades de variações rítmicas, acrescento que os exemplos que escrevi em **B’** e **B”** podem variar entre si. Ou seja, a partir de **B’**, começo a recorrer às justaposições do *BM* com sobreposições do *RG3P*. Isto depende de cada execução. Se em alguns casos utilizo tal recurso mencionado já em **B’**, em outros acabo utilizando somente mais ao fim, como está no exemplo 66c.

Essa permuta de variações se aplica não somente a este exemplo, mas também à troca de lugar dos outros fraseados rítmicos escritos, além de possibilidades aproximadas que também não foram registradas aqui.

4.2) CHEGA DE SAUDADE

“Chega de Saudade” é um samba bossa nova composto por Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Trata-se de uma música marcante para o movimento da bossa nova, com sua importância reconhecida entre artistas. No documentário *Vinícius*, que discorre sobre a vida e produção artística de Vinícius de Moraes, compositores como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, comentam a notabilidade que tal canção alcançou na época em que foi apresentada, lançando João Gilberto (*Vinícius*. 2006: 38m:15s - 40m:55s). Dentro do meio acadêmico também existem considerações relevantes sobre tal peça. Nelson Caiado, por exemplo, relaciona “Chega de Saudade” com a levada da bossa nova de João Gilberto na gravação com Elizeth Cardoso em 1958:

O cantor, compositor e violonista João Gilberto é apontado como um dos principais criadores e difusores dessa estruturação, a partir da gravação da canção “Chega de Saudade” (Tom Jobim/ Vinícius) em 1958, na voz de Elizeth Cardoso (CAIADO, 2001:76).

Nascimento também traz algumas considerações sobre o impacto dessa peça no movimento da bossa nova, comentando sobre a figura de Tom Jobim e sobre as afinidades de tal música com o choro:

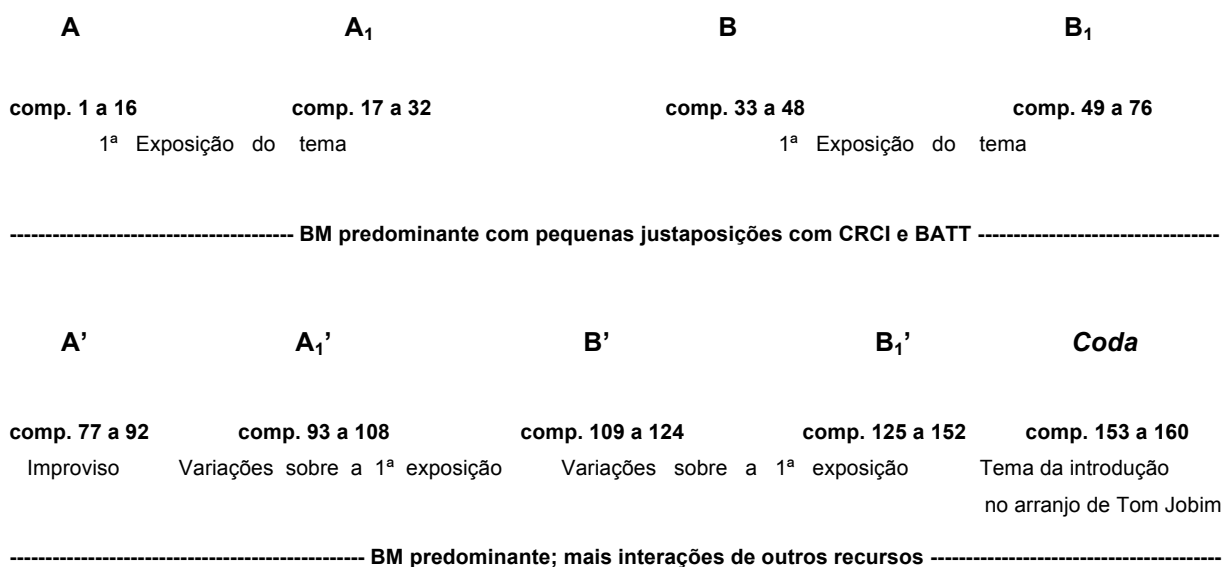
“Chega de Saudade” (...) tem um grande valor simbólico - por selar de vez a parceria Jobim/Vinícius e ser o primeiro compacto maduro de João Gilberto (com o novo arranjador Tom Jobim), apresentando as características centrais do *movimento* -, mas ainda não traz a contundência que faria da Bossa um divisor de águas. Defendo este ponto de vista baseando-me em questões reconhecidamente musicais, mas creio ter sido mesmo esta a grande mudança ali verificada. A melodia e a harmonia de “Chega de Saudade” refletem a intenção inicial de Jobim de compor um choro: a primeira parte da música é em

tom menor, a segunda no tom maior homônimo, e a melodia se apoia majoritariamente em notas do acorde básico, a tríade, sendo estes alguns dos procedimentos típicos daquele gênero. (NASCIMENTO, 2008:76).

Curiosamente, quanto à relação dessa peça com o choro, também nota-se a consideração de Luciana Rabello, que salienta “Chega de Saudade, na minha opinião, é um choro, um choro lento” (CAIADO, 2001:237).

Por se tratar de uma peça de reconhecimento notório, de compositores parceiros de Baden, e com um estilo que tange intersecções entre o choro e o movimento da bossa nova, resolvi arranjá-la para violão solo. Além disso, para mim se impôs um desafio técnico de conseguir conciliar uma forma extensa de grande desenvolvimento melódico e de encadeamentos harmônicos ao violão. Esse foi o segundo arranjo realizado, em que terminei meu primeiro esboço inteiro e foi produzido após as transcrições integrais desse disco, mas antes de realizar as análises mais aprofundadas referente ao terceiro capítulo.

Ao pesquisar referências de interpretações gravadas dessa música, encontrei uma diversidade grande de material realizado. No entanto, resolvi apreciar apenas suas duas primeiras versões para me valer de ideias para o arranjo: a de Elizeth Cardoso em *Canção do Amor Demais* (1958), e de João Gilberto no álbum *Chega de Saudade* (1959). Da primeira interpretação, aproprio-me do tema de introdução, porém expondo-o como *coda*, ao final de minha execução, e da forma que expõe a música inteira por duas vezes (**A**, **A**₁, **B**, **B**₁, **A'**, **A'**₁, **B'**, **B'**₁). Da segunda versão, utilizo alguns gestos melódicos referentes à voz ou ao violão de João Gilberto e a reiteração dos últimos compassos da segunda parte, típico do final de um samba, no qual ele varia entre os versos “que é pra acabar com esse negócio (...), não quero mais esse negócio (...) vamos deixar desse negócio (...)”. A seguir, um mapa visual da forma:



Como esta peça apresenta uma forma mais extensa com maior desenvolvimento de material melódico e harmônico, procurei produzir um arranjo de característica semelhante à peça “Samba do Avião”. Consequentemente, mantenho o “*baixo de marcação*” (*BM*) como o recurso predominante na música inteira, buscando elaborar encadeamentos que, apesar de executarem a linha de baixo de modo constante valorizando a fundamental e a 5ª do acorde, também possuam uma linha mais melódica e que se diferencie da nota em que repousa a melodia (por isso, valorizo algumas inversões de acordes). Explorei variar e contrastar as possibilidades de condução rítmica das linhas internas de acompanhamento, assim como suas diferentes maneiras de ataque e articulação. Procurando por outras formas de variedades, também percebi que utilizar pequenas justaposições com outros recursos como, por exemplo, o “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” (*CRCI*), os “*blocos de acordes com efeito tipo tamborim*” (*BATT*), causa efeitos positivos que colaboram para manter a expectativa do que está sendo apresentado. No intuito de diferenciar as duas exposições do tema da peça, busquei explorar mais as variações marcadas pela permuta de recursos técnicos a partir de **A'**. Antes disso, faço pouco uso de outras técnicas que não sejam o *BM*, como é possível observar no exemplo de execução de **A**, que segue abaixo:



Exemplo Musical 67a: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 1 a 16. (A. BM em predominância).

É possível perceber a parte **A** do tema como um período de dezesseis compassos, com antecedente e consequente de oito compassos cada. Seu início é idêntico ao de **A**₁. No exemplo exposto acima, realizo a peça com o *BM* e suas múltiplas possibilidades de variações rítmicas e de dedilhado das linhas internas. Destaco também algumas nuances mais expressivas de variação: ataques arpejados com *i*, *m*, *a* (compassos 3 e 8), efeito percussivo de *ghost note* com a corda solta “Ré” (compassos 4 e 14), ataque arpejado com o polegar (compasso 6) e pequenos *glissandos* (compassos 7 e 9). No caso desse último recurso expressivo, utilizo-o no compasso 7 de modo ascendente, a fim de valorizar um gesto de transposição da melodia para a oitava superior ao final do antecedente, e no compasso 9, estimulando a troca de posição junto ao efeito timbrístico de ir para a mesma nota, porém em uma corda diferente (A da corda “Ré” para o A da corda “Sol”). Ao empregar o ataque arpejado com o polegar no compasso 6, opto por uma supressão melódica que suspende a melodia na 9ª do acorde menor, valorizando a escolha com um recurso que favorece a sonoridade do instrumento.

Além dessas nuances expressivas exploradas como variação, ao final do consequente de **A** uso o recurso técnico que consiste no fraseado arpejado que parte

do baixo na região grave, percorre quase todas as cordas do instrumento, e chega na melodia em região aguda (compasso 16). Tal recurso é empregado na transição para **A**₁. No começo deste, realizo uma breve variação de *CRCI*, deslocando uma figuração rítmica comumente utilizada por Baden nessa técnica (colcheias no baixo com acordes “pendurados” na última semicolcheia), passando então os acordes para a cabeça do tempo e executando os baixos “pendurados” na 2ª e 4ª semicolcheias. Destaco aqui que mantenho os mesmos encadeamentos de vozes nos compassos iniciais idênticos de **A** e **A**₁, optando por formas rítmicas de variação, e também com uma articulação com mais *staccatos*:



Exemplo Musical 67b: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 17 a 32. (**A**₁. *BM* em predominância).

Neste trecho, faço duas menções sutis à interpretação de João Gilberto. A primeira consiste em suprimir a melodia na 9ª do acorde menor com o ataque arpejado com o polegar, fazendo uma suspensão em um ponto chave no qual João também suspende, com o canto, na tônica da palavra “melancolia”. A segunda trata da melodia de preparação, tipo de preenchimento (compasso 32) executado pelo violão junto do piano no arranjo da gravação de 1959, no exato ponto que antecede a melodia de **B**.

Na reexposição da primeira parte, em **A'**, realizo uma seção de improvisação, procurando interagir livremente entre o *BM* e outros recursos técnicos.

Em seguida, no início de **A**₁', retomo para a exposição da melodia com variações, utilizando o *CRCI* com sobreposição da colcheia pontuada (*CP*). Novamente, os encadeamentos de vozes elaborados e expostos desde a primeira exposição tendem a não mudar muito. O intuito desta prática e observação é enfatizar o potencial interpretativo da variação rítmica:

Exemplo Musical 67c: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 93 a 108. (**A**₁'. Variações utilizando *CRCI* + *CP*).

A segunda parte dessa canção também pode ser compreendida como dois períodos (**B** e **B**₁), porém com o segundo mais extenso com vinte e oito compassos, devido à opção pela repetição da última frase ao final do **B**₁. Seus antecedentes possuem oito compassos e seus consequentes oito e vinte, respectivamente. Sigo interpretando com a predominância do *BM* e buscando diferentes maneiras de dedilhados e figurações rítmicas para as linhas internas de acompanhamento.



Exemplo Musical 68a: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 33 a 48. (B. BM em predominância).

Ressalto o uso de um *glissando* como alternativa de articulação do fraseado no compasso 35, aproveitando que há uma mudança de posição no braço no meio da frase, variações entre *staccato* e *legato*, e a justaposição do *CRCI* com a *CP* (compasso 47) seguido da sobreposição do rasgado com os três pontos (*RG3P*) no *BM* (compasso 48) ambos ao final de seu consequente, na transição para **B**₁. Destaco a seguir uma possibilidade de variação estudada para o final do antecedente de **B**', que corresponde ao trecho referente aos compassos 37 a 40:



Exemplo Musical 68b: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 113 a 116. (Trecho do antecedente de **B**'. Variação com *BM* em predominância).

Comparando esse exemplo à execução anterior, há uma variação rítmica na melodia (compassos 113 e 114), ataque arpejado, e uma variação rítmica e melódica no compasso 116, com adição de uma nota de aproximação. A seguir, exponho **B**₁:

Exemplo Musical 68c: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 49 a 76. (B₁. BM predominante. Momento de mais interações com *CRCI*, *BATT* e *BM + RG3P*).

Neste momento, procuro interagir mais com outros recursos, como o *CRCI* (compassos 57 e 58, 73 e 74), os *BATT* (compassos 63 e 64) e a sobreposição de *BM* com o *RG3P* (compasso 71). Valorizo novamente o recurso expressivo do ataque arpejado com o polegar, com supressão da melodia, dando destaque ao início da cadência harmônica mais rápida da peça no compasso 54, e também ao encerrar o tema no 74.

A sonoridade do violão ganha mais corpo nesta seção, pois passo a utilizar 5 vozes no total, apreciando maior presença de cordas soltas nas linhas internas. Procurar pela possibilidade de cordas soltas proporciona resultados que além de favorecer a sonoridade mais encorpada do instrumento, também torna a execução mais viável e descansa a mão esquerda. Contribuindo para o adensamento da seção, utilizo efeitos percussivos de *ghost note*.

Ao final do consequente de **B**₁, na repetição da última frase (compassos 64 a 74) é interessante observar as diferentes abordagens das linhas internas ou adaptações com outros recursos de um mesmo encadeamento de vozes.

Por fim, exponho a seguir a *coda*, que remete ao tema de introdução da versão de Elizeth Cardoso. Criado por Tom Jobim - arranjador do disco de 1958 - esse tema ficou muito conhecido e tornou-se parte relevante da peça, permanecendo em várias outras versões de “Chega de Saudade”. Ao suprimir alguns trechos melódicos, encontrei a possibilidade de combinar o seu contorno com o dedilhado dos acordes (compassos 157 e 158):

The image displays three staves of musical notation for guitar, corresponding to measures 149, 153, and 157 of the arrangement for "Chega de Saudade". The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 149-152) features complex chordal textures with many notes, including some marked with 'x' indicating ghost notes. The second staff (measures 153-156) continues the harmonic development with similar textures. The third staff (measures 157-160) shows a more melodic line with some notes marked with 'x' and a final cadence. The notation includes various musical symbols such as accidentals, stems, beams, and dynamic markings.

Exemplo Musical 69: Arranjo de “Chega de Saudade”, compassos 149 a 160. (*Coda* a partir do compasso 153, com anacruse. *BM* predominante. Uso de *ghost notes*, *glissando*).

4.3) ZAMBI

“Zambi” é uma parceria entre Edu Lobo e Vinícius de Moraes que foi lançada em 1965 e que já se situa entre as canções que fogem do movimento da bossa nova, porém que se aproximam de características mais próximas dos afrosambas. Seu título, *Zambi*, é o nome do deus supremo, criador para o candomblé de nação Angola, equivalente ao que representa o orixá *Olorun* para o candomblé de nação *Ketu*. A letra faz referência indireta ao Quilombo dos Palmares - um dos maiores povoados da resistência negra à escravidão - através da citação dos personagens *Ganga Zumba* e *Zumbi*, que foram líderes daquela comunidade quilombola. Além desta temática, a música possui uma harmonia modal centrada na cadência Im - Vm - Im, se assemelhando, assim, à sonoridade de canções como “Berimbau” e “Consolação”.

Este foi o último arranjo elaborado e foi produzido somente após a realização de todas as análises do terceiro capítulo. Visto que eu já havia arranjado um samba e um samba bossa nova, contemplando estilos de arranjos semelhantes às músicas “Conversa de Poeta” e “Samba do Avião”, procurei por uma peça que atendesse à demanda do samba afro, que possibilitasse o uso de recursos e ideias similares às de “Candomblé”.

Essa também é uma peça que foi muito gravada e possui diversas versões. Por isso, escolhi três interpretações para tomar como referência: Edu Lobo em *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo* (Elenco, 1965); Elis Regina e Zimbo Trio em *O Fino do Fino* (Philips, 1965); e Edu Lobo em *70 anos* (Biscoito Fino, 2014).

A primeira gravação citada, que foi a estreia em registro fonográfico da peça, dispõe Edu Lobo interpretando-a na voz e no violão. Dela que extraio a forma e principalmente o arranjo das linhas de acompanhamento elaboradas no violão. Procurei estabelecer, em meu arranjo para violão solo, a interação que o compositor cria entre a linha melódica da voz e a do violão.

Na interpretação de Elis e Zimbo Trio, gravada ainda no mesmo ano da versão lançada por Edu Lobo, existem diversas diferenças que vão desde a formação instrumental (quarteto com voz, piano, contrabaixo e bateria), até questões do trato interpretativo. Destaco o meu interesse por elementos como o começo e o estabelecimento da maior parte da música em um andamento mais lento, que valoriza o lamento existente no seu enredo, as modulações de um semitom acima nas duas primeiras voltas à primeira parte do tema e uma breve fermata que precede a terceira parte da música.

A terceira versão observada é mais recente e foi gravada na comemoração dos 70 anos de idade e 50 anos de carreira do compositor da peça. O arranjo desta interpretação possui uma formação mais extensa e se baseia bastante nas linhas de violão gravadas por Edu em sua primeira versão. Todavia, ressalto que a ideia de modular para um tom acima somente uma vez na peça, na terceira exposição da primeira parte, me pareceu mais adequada para executar ao violão solo do que a ideia de arranjo na gravação de Elis Regina. A seguir, exponho um mapa com a forma que defini para interpretar a música:

Introdução	A	Ponte	B	A'	Ponte'	B'
comp. 1 a 12	comp. 13 a 27	comp. 28 a 31	comp. 32 a 41	comp. 42 a 49	comp. 50 a 57	comp. 58 a 67
Tema de Introdução	1ª Exposição Tema desdobrado	Contracanto do violão	1ª Exposição CRCI “violão e voz”	2ª Exposição Tema; tempo normal	Contracanto tercinado	2ª Exposição CRCI “violão e voz”
MB	MB	MB/ BATT	CRCI + MB	MB	MB/ BATT	CRCI + MB BATT / CP
A''	Interlúdio	C	B''	A'''	Coda	
comp. 68 a 75	comp. 76 a 85	comp. 86 a 101	comp. 102 a 111	comp. 112 a 119	comp. 120 a 129	
Modulação; Tema c/ Variação tercinada	Tema de Introdução modulado	CRCI	3ª Exposição CRCI “violão e voz”	4ª Exposição Variação tercinada	Último tema A Oitava acima; lento	
MB	MB	CRCI + CP BATT/ MB	CRCI + MB	MB	MB	

No presente arranjo, utilizo de forma predominante o recurso de “*melodia no baixo*” (*MB*), que ainda não havia usado nas outras peças. Para tanto, foi necessário escolher uma música que se adequasse a esta técnica. Percebo que para soar bem ao violão solo, que faz, ao mesmo tempo, um preenchimento harmônico na região aguda, cabe mais em uma peça que tenha sua melodia repousada em notas da tríade ou da tétrade dos acordes que compõem a harmonia. No caso da melodia repousar sobre notas de extensão de um acorde, tal recurso técnico - tratando de violão solo - não soou para mim o mais adequado.

Além da *MB*, aproveito o “*camadas rítmicas complementares intercaladas*” (*CRCI*) nas partes **B** e **C**. Faço ainda pequeno uso dos “*blocos de acorde com efeito tipo tamborim*” (*BATT*), como alternativa de variação, sobreponho momentos com a “*colcheia pontuada*” (*CP*) no acompanhamento e aplico o *CRCI* mantendo uma linha melódica dos baixos, que são em parte melodias do arranjo para o violão de acompanhamento de Edu Lobo.

Nesta peça, utilizo, como alternativa para contraste, variações rítmicas que alteram a subdivisão no recurso *MB*. Ou seja, no decorrer da música, procuro variar entre seções com fraseados no campo da semicolcheia e outros momentos no campo da tercina de semicolcheia. Além de seguir usando supressões melódicas, a fim de adequar a peça a uma execução que seja favorável ao instrumento, neste arranjo busco explorar mais possibilidades de transposição de oitavas na melodia. Também destaco a modulação para um tom acima a partir de **A**", na metade da música. Ao mencionar tonalidade, cabe observar a escolha do tom para a peça. Diferentemente dos outros arranjos, que já dispunham de condições favoráveis para sua execução ao violão em seu tom original, neste caso, achei que a tonalidade de *Am*⁴⁶, modulando depois para *Bm*, serviria com mais possibilidades de cordas soltas e se adequaria melhor ao preenchimento da tessitura no instrumento.

A seguir, exponho a introdução e o interlúdio, que apresenta o tema da introdução modulado para *Bm*, com variações melódicas. Mantenho a ideia do violão de Edu Lobo, em sua primeira gravação, porém levando a melodia ao baixo com pequenas variações nos dedilhados de preenchimento harmônico e pequenas mudanças em trechos de supressão melódica (compassos 2, 4, 6 e 8). Ao final do interlúdio (compasso 84), utilizo uma fermata como referência à interpretação que prepara a seção mais contrastante da música: a parte **C**.

⁴⁶ A tonalidade original na criação de Edu Lobo é *Dm*. No entanto, Elis Regina interpretou a peça em *Am*.



Exemplo Musical 70a: Arranjo de “Zambi”, compassos 1 a 12. (**Introdução**. MB predominante).

No compassos 9 e 10, acima, utilizo um arpejo que liga a melodia do grave ao agudo, seguindo brevemente com o recurso do “baixo de marcação” (BM) com sobreposição do *rasgado* com *três pontos* (RG3P). No compasso 12, destaco a anacruse da melodia para a seção A no 2º tempo. No compasso 83, abaixo, trasponho a resolução da melodia a uma oitava mais grave.

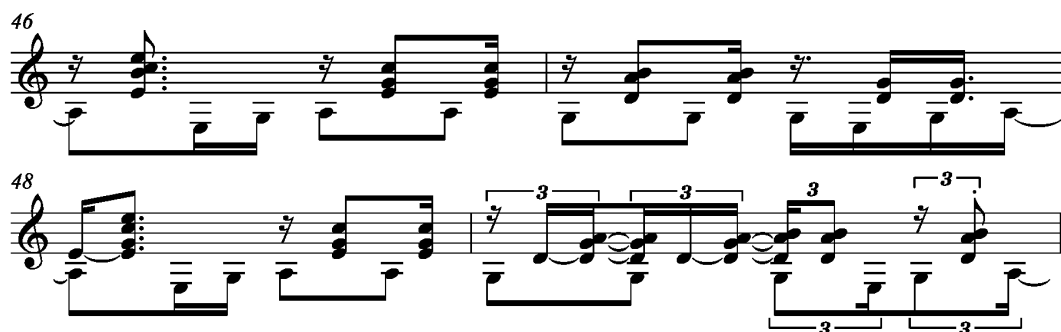


Exemplo Musical 70b: Arranjo de “Zambi”, compassos 76 a 85. (**Interlúdio**. MB predominante).

Nas seções **A**, das quais destaco alguns trechos a seguir, demonstro possibilidades de variação e contrastes de seção através das diferentes subdivisões dadas à melodia e ao acompanhamento:



Exemplo Musical 71a: Arranjo de “Zambi”, compassos 13 a 20. (Primeira metade de **A**. *MB* predominante. Exposição da melodia desdobrada).



Exemplo Musical 71b: Arranjo de “Zambi”, compassos 46 a 49. (Segunda metade de **A'**. *MB* predominante. Exposição da melodia normal, em semicolcheia, e também de modo tercinado no último compasso).

Inspirado na ideia de uma primeira exposição da melodia de **A** mais lenta, desdobrei o ritmo da melodia, dando mais espaço ao preenchimento harmônico. Na volta da primeira parte, em **A'**, executo-a com base na semicolcheia, dando a figuração rítmica originalmente idealizada pelo compositor. Ao final desta seção (compasso 49), adapto a melodia à subdivisão tercinada da semicolcheia, preparando a variação rítmica que ocorrerá na segunda exposição da **ponte**. Na seção **A''** e **A'''** desenvolvo a melodia com subdivisão tercinada:



Exemplo Musical 71c: Arranjo de “Zambi”, compassos 68 a 71. (Primeira metade de **A**. *MB* predominante. Exposição da melodia de modo tercinado).

Entre os momentos **A** e **B** existem **pontes** que apresentam a linha de baixo do violão de acompanhamento de Edu Lobo. Essa linha de baixo se mantém em boa parte do **B** como um contracanto da voz. Mantive tal melodia nos graves e estudei diferentes possibilidades rítmicas e de dedilhados para os preenchimentos:



Exemplo Musical 72a: Arranjo de “Zambi”, compassos 28 a 31. (**Ponte**. *MB* predominante e uso de *BATT*).

Na segunda exposição da **ponte**, efetuei a troca de subdivisão. Para valorizar a introdução do novo elemento rítmico na música, mantenho a seção por mais uma quadratura. Destaco ainda o uso de *BATT* na frase melódica que faz anacruse para a seção **B** em ambos os casos:

The image displays a musical score for measures 50 through 57. It is written on four staves, each containing four measures. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many triplets, indicated by a '3' over a bracketed group of notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also some rests and longer note values. The overall feel is syncopated and rhythmic, characteristic of a 'BATT' (bata) style. The score ends with a double bar line at measure 57.

Exemplo Musical 72b: Arranjo de “Zambi”, compassos 50 a 57. (Ponte’. MB predominante com subdivisão tercinada. Uso de *BATT*).

A seguir, exponho a parte **B** e pequenos trechos com variações em suas reexposições. Em tal momento, utilizo o *CRCI* intercalando a melodia referente à voz e o contracanto da linha de baixo do arranjo original. Tive de adaptar um pouco o ritmo da melodia (compasso 33) e suprimir algumas notas, a fim de conseguir executar ambas linhas ao mesmo tempo. A possibilidade de utilizar cordas soltas no baixo, nas linhas internas e na melodia viabilizou a execução.

Em todos os casos executo o ataque arpejado com o polegar para encerrar a frase da anacruse com *BATT*. Além de dar corpo à sonoridade, tal característica também une as três linhas que atuam em separado (baixo, harmonia e melodia) na seção que se inicia. Em **B'**, procuro pequenas variações de trechos melódicos, utilizando um pouco mais *BATT* e o uso da corda “Ré” como *ghost note* (compassos 59 e 61). Segue, também, um trecho de **B''**, expondo algumas alterações nas linhas internas, adaptando a interpretação à nova tonalidade:



Exemplo Musical 73a: Arranjo de “Zambi”, compassos 32 a 41. (B. *CRCI* com *MB*).



Exemplo Musical 73b: Arranjo de “Zambi”, compassos 58 a 62. (B'. *CRCI* com *MB*. Variações com *BATT*).



Exemplo Musical 73c: Arranjo de “Zambi”, compassos 102 a 105. (B". *CRCI* com *MB*).

A parte **C** se destaca entre as outras seções por algumas peculiaridades de sua estrutura e seu conteúdo. Ela possui apenas uma única exposição, na qual a letra menciona o deus *Zambi* evocando Ganga Zumba à liderança e ao combate pela liberdade dos negros que lutam contra a escravidão. Musicalmente, a melodia é diferente das outras seções e há uma novidade harmônica na presença do subdominante *bII* *maj*7.

A fim de destacar tal trecho, primeiramente efetuo uma fermata, já mencionada em **A**", para preparar sua entrada. Em seguida exponho o trecho com *CRCI* sobrepondo uma execução rítmica de colcheia pontuada. Na segunda metade de **C**, onde muda-se a melodia e volta a execução do contracanto na linha de baixo, utilizo variações com *BATT* (compassos 93, 99 e 101) e faço uma pequena transposição da melodia para uma oitava acima:

Exemplo Musical 74: Arranjo de “Zambi”, compassos 86 a 101. (C. *CRCI* + *CP*, *CRCI* + *MB*, uso de *BATT*, e *ghost notes*).

Por fim, na **coda**, exponho a melodia da primeira parte transposta a uma oitava acima e em andamento mais lento de forma ralentada:

Exemplo Musical 75: Arranjo de “Zambi”, compassos 120 a 123. (Trecho da **Coda**. *MB* predominante. Melodia transposta uma oitava acima).

Notas conclusivas

Em linhas finais, devo destacar o risco, mas também a importância de ter conseguido realizar um projeto que estuda a habilidade, o conhecimento e a inteligência de um intérprete através de observações feitas em diferentes campos de compreensão dentro do objeto musical estudado: ao perceber as relações de um artista com o contexto cultural, social e profissional em que está envolvido; ao descrever procedimentos técnicos notados a partir da escuta repetida de um disco selecionado; ao analisar as relações e interações de tais procedimentos, observando como ocorre o desenvolvimento do discurso musical; e também ao realizar um processo de criação prática que projete a manipulação do conteúdo absorvido pela imersão neste estudo.

Reconheço a importância da abordagem contextual na qual o artista estava inserido, observando seus vínculos com o meio musical ao seu redor nos âmbitos de formação e também profissional. Ao solicitar autores que trazem informações sobre os espaços habitados pelo violonista, seus professores, seus companheiros no fazer artístico e suas relações sociais ao longo de sua trajetória, concebe-se uma base de dados que permite uma reflexão crítica sobre a obra produzida, trazendo possíveis relações e afinidades da prática de sua música com as fontes que lhe propiciaram tal criação.

Dentre os recursos técnicos descritos, ressalto os *“blocos de acordes com efeito tipo tamborim”*, o *“baixo de marcação”*, as *“camadas rítmicas complementares intercaladas”* e a *“melodia no baixo”* como os mais destacados no disco *Baden Powell À Vontade*, que fora objeto desta pesquisa. Vejo que estes recursos possuem de modo mais distinto as abordagens rítmicas e o comportamento da linha do baixo. Cabe ressaltar que tais procedimentos técnicos são comuns quando observados no repertório violonístico. No entanto, caracteriza o estilo de Baden a forma com que ele os expõe, e os emprega em interação e variação, também executando-os dentro do contexto do repertório de samba, sua especialidade. Destaco também que o violonista utiliza com

recorrência a acentuação da colcheia pontuada subdividindo-a de diversas maneiras e combinando-a com vários dos recursos técnicos que foram analisados.

O estudo tornou evidente a existência de uma mobilidade e liberdade na interpretação de Baden Powell, com forte tendência à valorização da concepção rítmica. Sua fluência possui relações com a formação de choro na infância, com a vasta experiência de músico acompanhante, e com suas raízes e vivências suburbanas nas rodas de samba e nos cultos afro religiosos. Embora existam diferentes casos na música popular, nos quais procura-se obter uma execução mais detalhada e fixada de uma peça, compreende-se que nas circunstâncias aqui examinadas dá-se mais foco para a prática de um arranjo mais improvisado. Ou seja, que em cada peça, a partir do estudo de variadas possibilidades rítmicas de realização dos encadeamentos polifônicos estruturados (que também podem apresentar pequenas alternativas de variação), acrescentando-se diferentes maneiras de combinação de recursos técnicos e expressivos, a construção adquirida permite uma execução espontânea dos caminhos explorados de modo amplo e complexo.

Acho interessante notar que elaborei as estruturas principais de cada arranjo criado em etapas distintas da pesquisa, e que diante disso, cada um possui diferenças quanto ao aprimoramento dado a seu esboço inicial. Realizei o arranjo de “Timoneiro” antes do processo de transcrição do disco, quando o projeto de estudo ainda estava em desenvolvimento. Observei que esta peça passou por diversas transformações desde então, em relação à interação de recursos técnicos e adição de nuances expressivas. Já a peça “Chega de Saudade” foi elaborada após a definição da pesquisa, a realização de todas as transcrições e a conclusão das descrições sobre os recursos técnicos do disco *Baden Powell À Vontade*. Consequentemente, criei sua primeira representação com mais liberdade e desenvoltura técnica que o primeiro arranjo. Todavia, ela também teve aprofundamento posterior em relação às nuances expressivas e às possibilidades de desenvolvimento variativo. O arranjo da última música, “Zambi”, foi produzido após a descrição analítica que estuda as diversas variações, no disco de Baden, de interações técnicas, expressivas e os contrastes observados a partir daí, constituindo o discurso e

a construção do enredo de “Zambi” com uma execução mais espontânea. Logo, na última elaboração preparei o arranjo mais complexo, visto que estava atento ao potencial de variedades que poderia utilizar, além de estar mais confortável tecnicamente. Inclusive, percebo que passei a adequar a interação justaposta das técnicas em pequenos trechos de modo mais intuitivo, pela percepção de tato com o instrumento, sabendo qual recurso técnico se encaixa melhor em um determinado trecho melódico, favorecendo a sonoridade do violão. Portanto, faço aqui um testemunho de que o processo de imersão traz de fato uma diferenciação na postura interpretativa.

Vejo agora que estou mais confortável perante a manipulação técnica e interativa dos recursos, assim como estou mais ciente da gama de possibilidades com as quais é possível explorar variações musicais para enriquecer uma interpretação ao violão. Além disso, percebo o efeito positivo que a procura por elementos contrastantes pode agregar a uma peça, contribuindo de modo significativo para buscar manter a atenção de um ouvinte. Reconheço também que o acúmulo das informações obtidas possibilita traduzir em frutos potenciais de formação de outros músicos, como produzir material futuro com intenções didáticas.

A análise teórico-prática me permitiu não só visualizar e descrever, mas também experimentar e incorporar uma linguagem complexa, ajudando a construir um entendimento dessa narrativa musical, e contribuir além da técnica para uma visão ampla, discursiva, estética. Os arranjos foram direcionados com mais liberdade para experimentar e exemplificar a inteligência observada na prática de Baden Powell com o intuito de apreender e se apropriar dela, sem a necessidade de realizar uma criação artística preocupando-se com a assinatura própria, onde naturalmente eu ponderaria o uso excessivo de tais recursos, ou de quaisquer outros. Trato de estabelecer neste exercício prático uma interlocução musical entre a apropriação do discurso de Baden e o discurso próprio atento aos gêneros rítmicos que se encaixam neste contexto. No entanto, o que percebi no último arranjo produzido é que após um longo período de

imersão no estudo teórico-prático, desenvolvi uma fluência entre os procedimentos técnicos sem a necessidade de categorizar e pensar sobre a execução de tais recursos.

Cabe ressaltar, novamente, que esta pesquisa trata de um *ato criador* contido em um espaço de experimento. A partir de então, posso utilizar tais ferramentas aprendidas com parcimônia, a fim de evitar uma reprodução copista de Baden Powell. Afinal, o intuito do estudo é de ampliar as possibilidades técnicas de manejo do instrumento para fazer uso junto de outras referências de minha formação e seguir procurando desenvolver uma assinatura que seja própria. Ou seja, não é do interesse desta pesquisa delimitar o que seja uma representação fidedigna do violonista estudado.

Finalmente, compreendo que o estudo transpôs a simples atração e afinidade que eu tenho com o estilo do músico pesquisado, para chegar mais próximo da inteligência e construção musical que move o seu processo estilístico. Creio ser possível derivar e expandir a percepção a outras questões correlatas como, por exemplo, a pesquisa de outras levadas e manipulações rítmicas no violão que dialogam com outros gêneros para além do samba. Também vislumbro a possibilidade de desenvolver critérios observados neste aprendizado interpretativo em outros instrumentos que toco, como por exemplo a guitarra elétrica e o bandolim, porém de modo mais relaxado, intuitivo... à vontade.

Referências

- DREYFUS, Dominique. *O Violão Vadio de Baden Powell*: Editora 34, 1999.
- MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. *O Perfil de Baden Powell Através de sua Discografia*: Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Música, 2000.
- CAIADO, Nelson Fernando. *Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell*: Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Música, 2001.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. *Corporalidade Musical: As marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*: Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2006.
- MADURELL, François. *Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra*: In: CHUEKE, Zelia. *Leitura, Escuta e Interpretação*. UFPR, 2013, p. 213-18.
- TAGG, Phillip. *Text and Context as Corequisites in the Popular Analysis of Music*: Cremona, 2002.
- GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*: Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.
- SANCHES, Pedro Alexandre. 1999. “Baden Powell, anti estrela”. Entrevista, Jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada.
- CAIADO, Nelson Fernando. *Bossa Nova, Violão, Samba e Música Instrumental*: Revista Aboré, 2005.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é Um Privilégio; A percussão na música do Rio de Janeiro*: Lumiar Editora, 2003.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na Passagem do Maxixe para o Samba*: Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Música, 2006.
- D’ÁVILA, Nícia Ribas. *O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira*: Colóquio Internacional de Estudos Sobre a América Latina, 2009.
- FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. *Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega*. Revista Per Musi, Belo Horizonte, nº13, 2006, p.5-28.
- BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na Música Popular Brasileira: Uma Análise Semiótica do Choro e da Música Instrumental*: Trabalho de Conclusão de Curso (TCC, Licenciatura em música) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Departamento de Música, 2008.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *A Escola Brasileira de Choro de Raphael Rabello de*

- Brasília; Um estudo de caso de preservação bem sucedida*. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, p. 15-50, 2008.
- MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise Musical I*: Apostila. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Música, 2006.
- PLADEVALL, Jayme. *Bateria Contemporânea; Técnica – Ritmos*: Irmãos Vitale, 2004.
- BOTELHO, Jota A. *O Encontro de Baden Powell e Jimmy Pratt*: Blog de Cultura, Jornal GGN, 2015.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: Proposta de uma Metodologia Mestiça para uma Música Mestiça*: Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Música, 2011.
- CARDOSO, Angêlo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*: Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2006.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*: Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Música, 2010.
- CARLEVARO, A. *Serie didactica para guitarra – Cuaderno no 2: técnica de la mano derecha*, Buenos Aires: Barry, 1967.
- MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina*. XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Natal, 2015.
- NASCIMENTO, Hermilson. *Música Popular e Continuum Criativo*. ANPPOM, décimo quinto congresso, 2005, p. 696-703.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, 1957. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Perspectiva, 2013, p. 71
- NASCIMENTO, Hermilson. *Campo Polifônico: modulando sem deixar o Tom*. In: UFU, ano 30 - tropeçando universos (artes, humanidades, ciências). Uberlândia, 2008, p. 71-89.

Gravações e Vídeos:

POWELL, Baden. *Baden Powell À Vontade*. Elenco, 1963. LP.

VELHO Amigo: O Universo Musical de Baden Powell. Direção: Jean Claude Guiter. Universal Music, 2003. DVD, Documentário.

POWELL, Baden. *Apresentando Baden Powell e seu Violão*. Philipps, 1959. LP.

POWELL, Baden. *Um Violão na Madrugada*. Philips, 1961. LP.

POWELL, Baden. *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*. Elenco, 1962. LP.

CAVAQUINHO, Nelson. *Nelson Cavaquinho*. Odeon, 1973. LP.

VINÍCIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Paramount Pictures, 2006. DVD, Documentário.

VIOLA, Paulinho da. *Bebado Samba*. BMG, 1996. CD.

VIOLA, Paulinho da. *Acústico MTV*. Sony BMG, 2007. CD.

CARDOSO, Elizeth. *Canção do Amor Demais*. Festa, 1958. LP.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, 1959. LP.

LOBO, Edu. *A Música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Elenco, 1965. LP.

REGINA, Elis. Elis Regina e Zimbo Trio. *O Fino do Fino*. Philips, 1965. LP.

LOBO, Edu. *70 anos*. Biscoito Fino, 2014. DVD.

ANEXOS

Lista dos áudios anexados

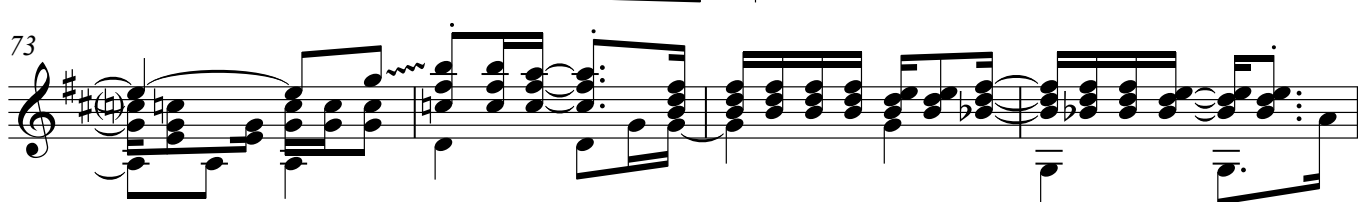
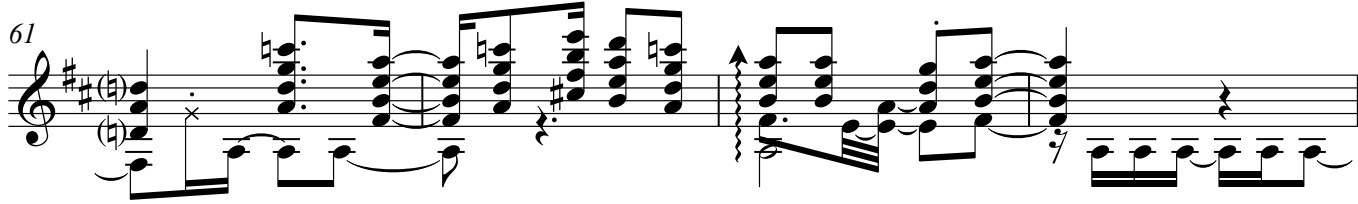
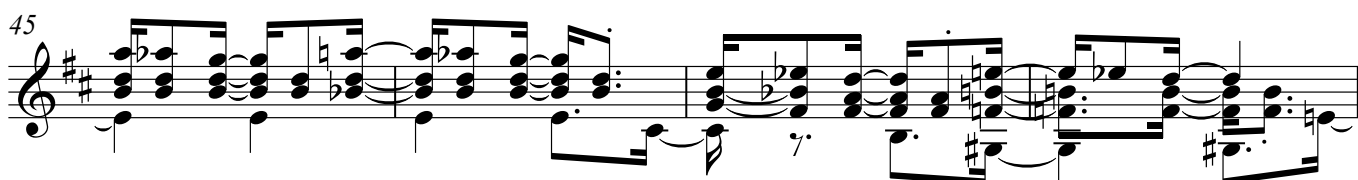
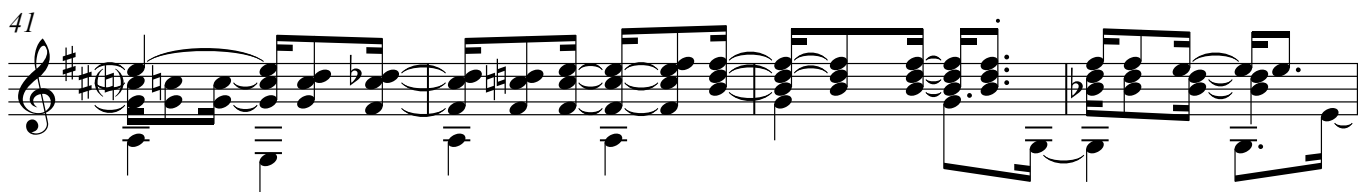
- 1) Timoneiro – 1ª versão (caseira)
- 2) Timoneiro – 2ª versão (estúdio)
- 3) Chega de Saudade – 1ª versão (caseira)
- 4) Chega de Saudade – 2ª versão (estúdio)
- 5) Zambi – 1ª versão (caseira)
- 6) Zambi – 2ª versão (estúdio)

Samba do Avião

Tom Jobim (Arranjo Baden Powell)
Transcrição por Gustavo de Medeiros

The musical score for "Samba do Avião" is presented in a two-staff format, with a treble staff and a bass staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes a variety of chords, primarily triads and dyads, often beamed together in eighth or sixteenth notes. There are also single notes and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' over it in measures 17 and 25. The score concludes with a double bar line at the end of measure 33.

2
37



77

81

83

85

89

93

97

101

105

109

This musical score is for guitar, spanning measures 77 to 109. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a variety of guitar-specific techniques: measure 77 features a complex sequence of chords and a trill; measures 81-85 consist of dense, sustained chordal textures; measures 89-97 introduce rhythmic complexity with frequent sixteenth-note patterns and slurs; measures 101-105 show a shift in texture with more open chords and melodic lines; and measure 109 concludes with a final chord and a trill. The score is presented in a single system with measure numbers 77, 81, 83, 85, 89, 93, 97, 101, 105, and 109 marking the beginning of each line.

113

Measures 113-115: Treble clef, key of D major. Measure 113 features a half-note chord of D4-F#4-A4 in the treble and a half-note bass line of D3-F#3-A3. Measure 114 has a half-note chord of E4-G#4-B4 in the treble and a half-note bass line of E3-G#3-B3. Measure 115 has a half-note chord of F#4-A4-C#5 in the treble and a half-note bass line of F#3-A3-C#4. The system ends with a double bar line.

116

Measures 116-119: Treble clef, key of D major. Measures 116-119 feature a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the treble, moving from D4 up to C#5 and back down. The bass line consists of half-note chords: D3-F#3-A3 (116), E3-G#3-B3 (117), F#3-A3-C#4 (118), and G#3-B3-D4 (119). The system ends with a double bar line.

120

Measures 120-123: Treble clef, key of D major. Measures 120-123 continue the eighth-note arpeggiated pattern in the treble. The bass line consists of half-note chords: E3-G#3-B3 (120), F#3-A3-C#4 (121), G#3-B3-D4 (122), and A3-C#4-E4 (123). The system ends with a double bar line.

Conversa de Poeta

Moacir Santos, Vinícius de Moraes, Nilo Queiroz

Arranjo: Baden Powell

Transcrição por Gustavo de Medeiros

5

9

13

17

21

25

29

33

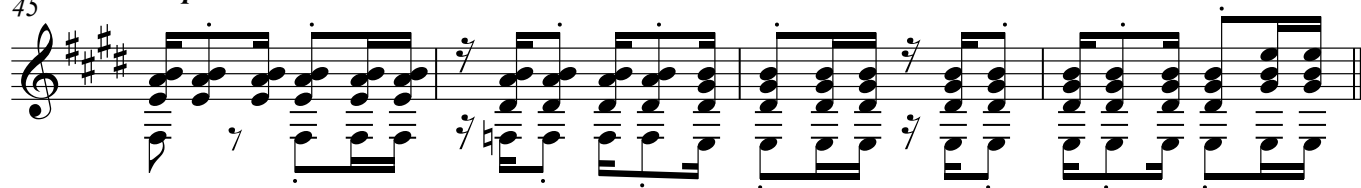
37 *mf*

2

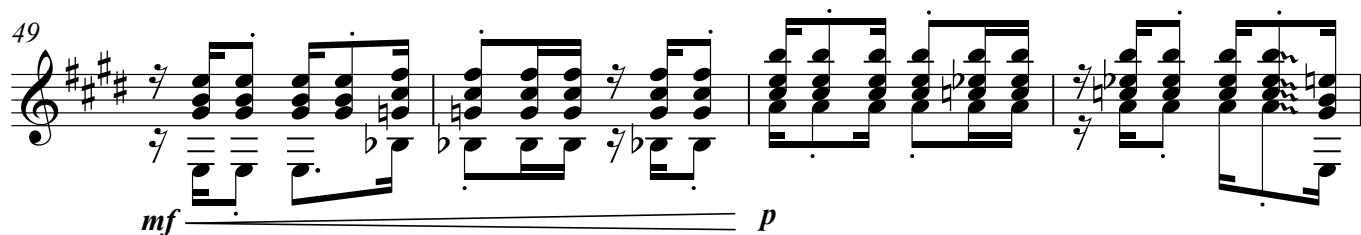
41



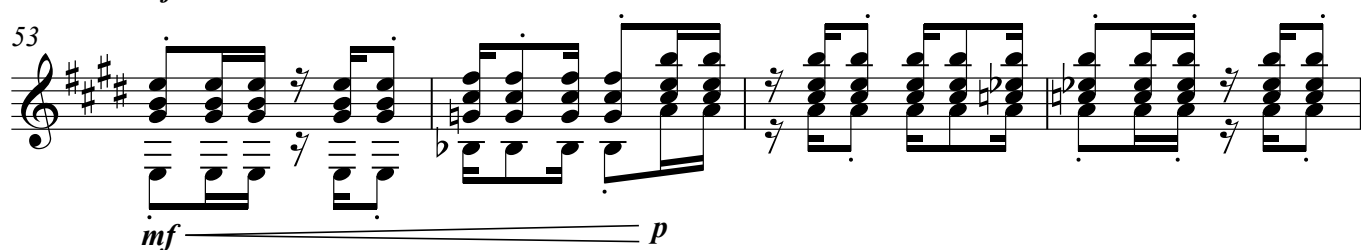
45



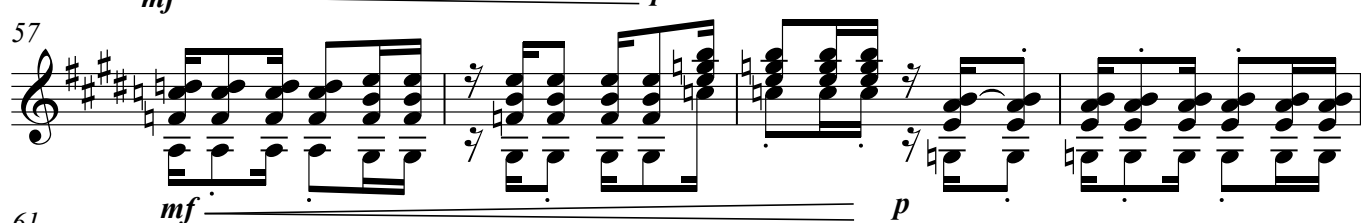
49



53



57



61



65



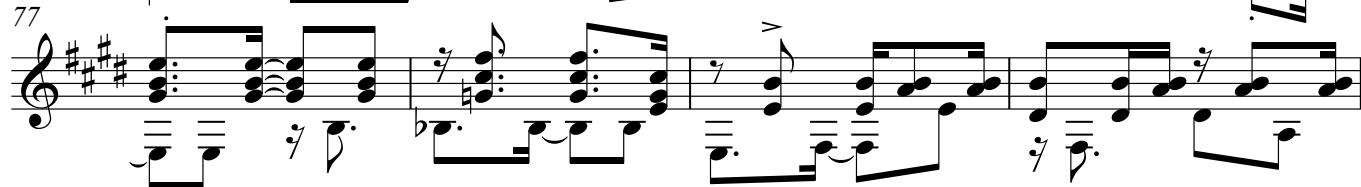
69



73



77



81

85

89

93

97

101

105

109

113

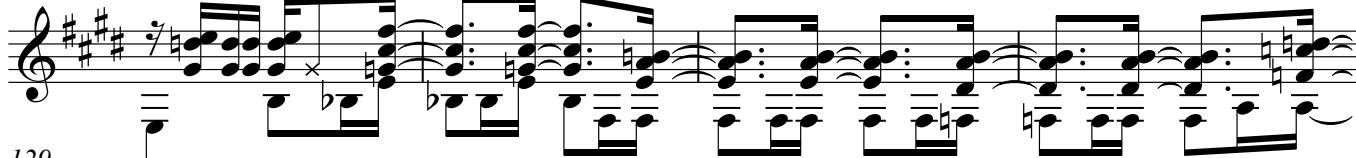
117

121

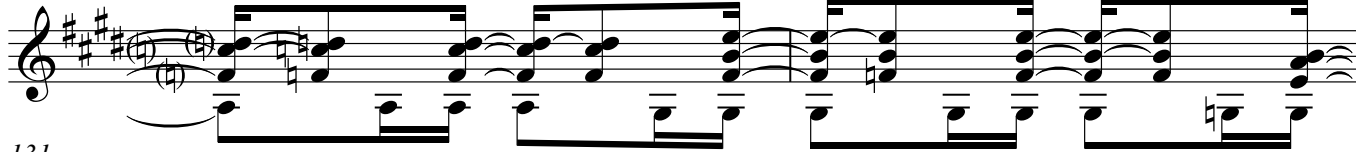
imp

This musical score is for a piano piece, spanning measures 81 to 121. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'imp' (improvvisando) at the bottom. The score consists of ten staves, each containing four measures. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often in the right hand, and more sustained, slower-moving lines in the left hand. There are several instances of dynamic markings, including 'imp' and 'p' (piano). The piece concludes with a final measure in measure 121.

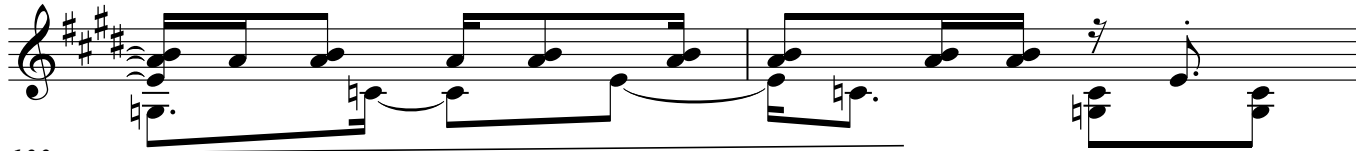
125



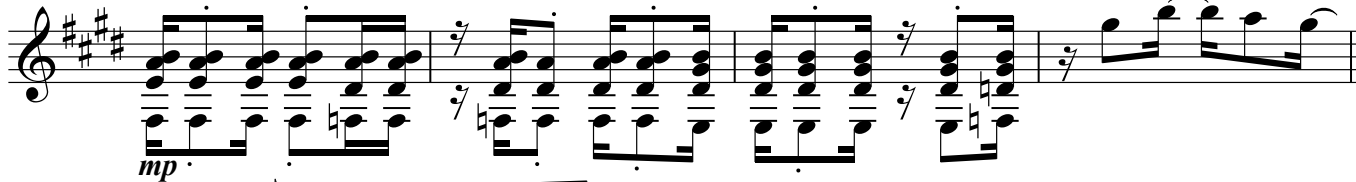
129



131



133



137



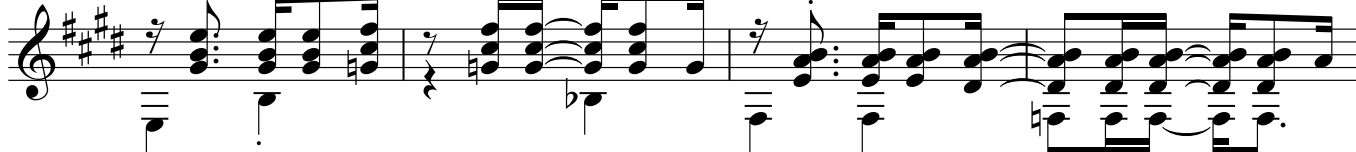
141



145



149



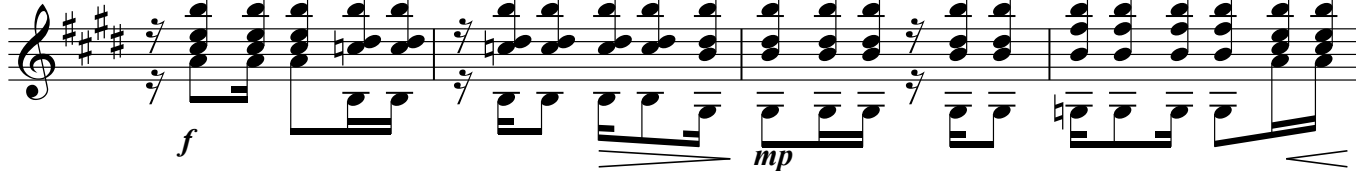
153



157



161



Candomblé

Baden Powell
Transcrição por Gustavo de Medeiros

5

9

13

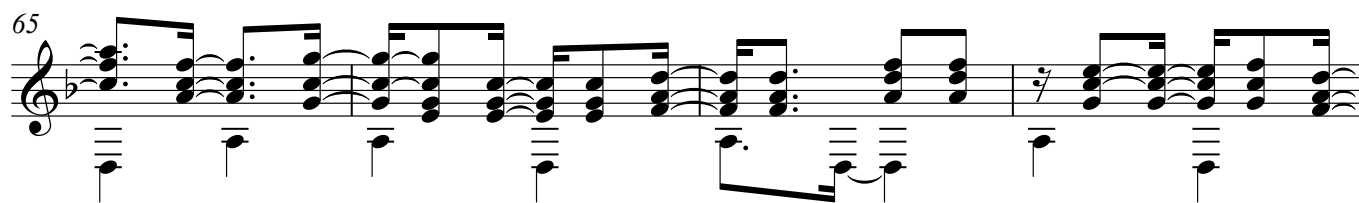
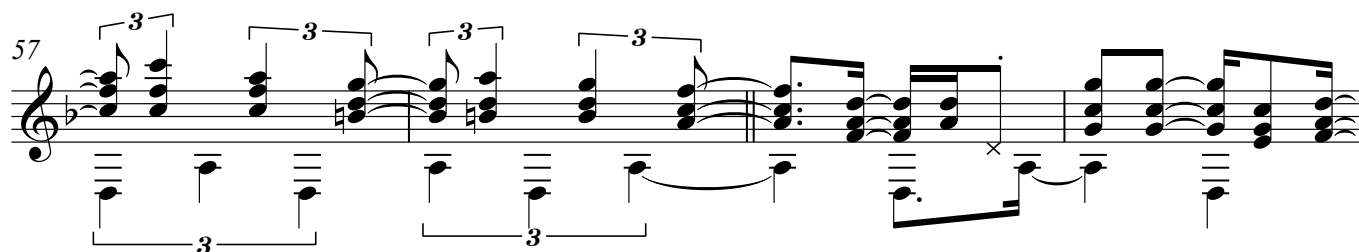
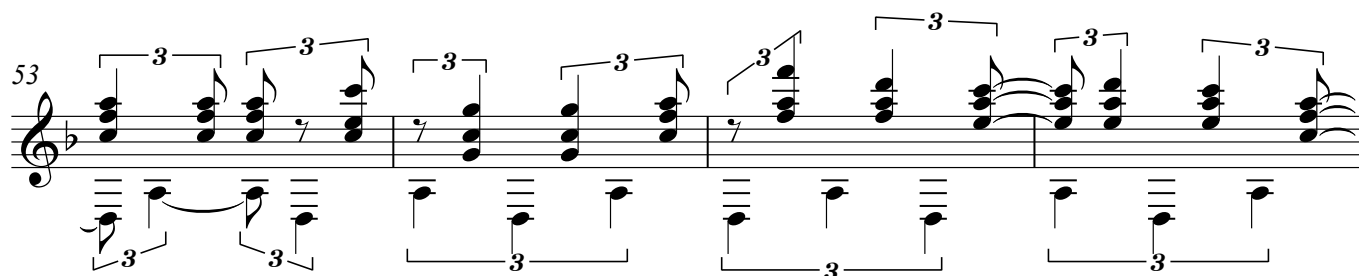
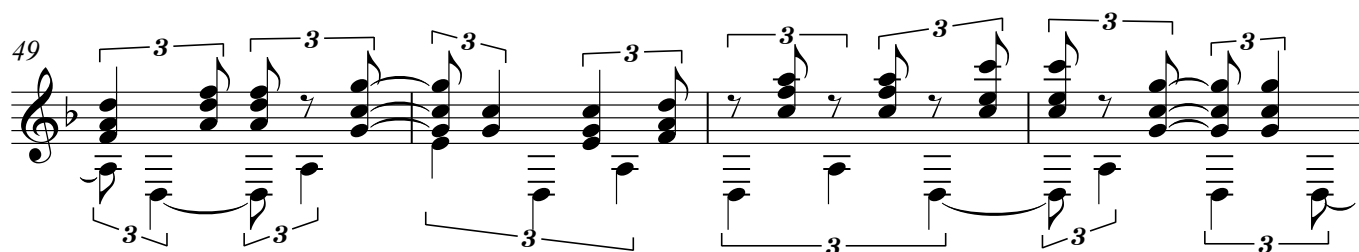
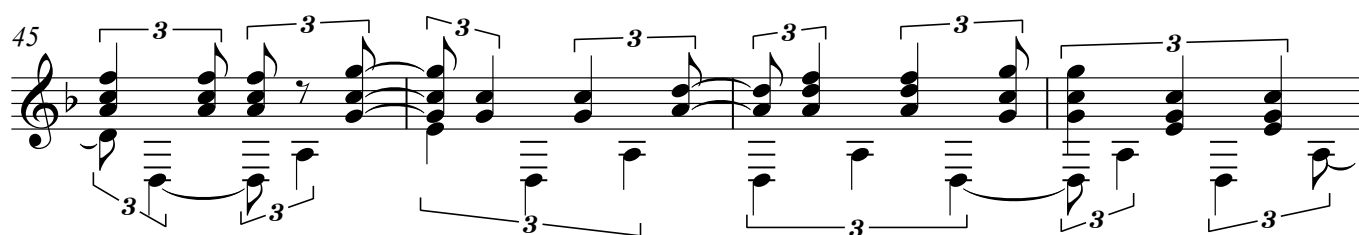
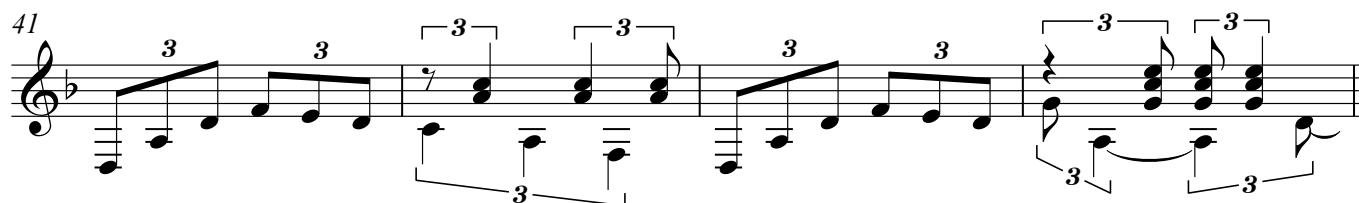
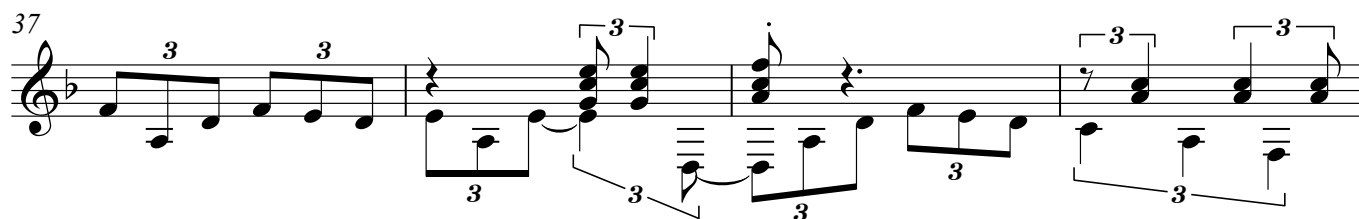
17

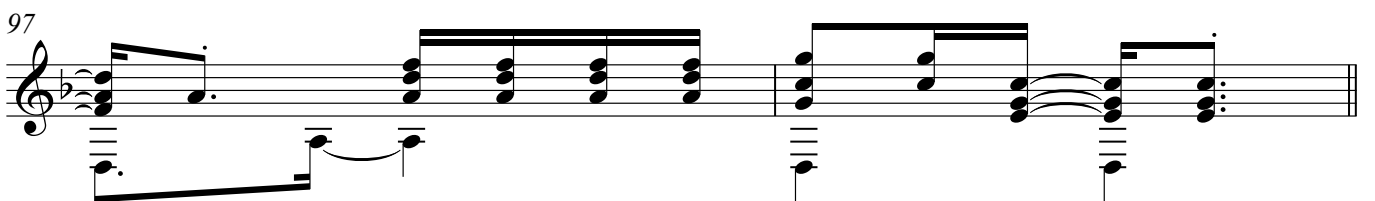
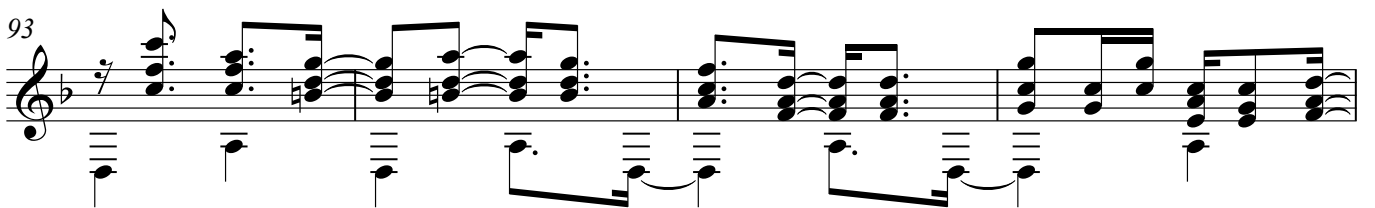
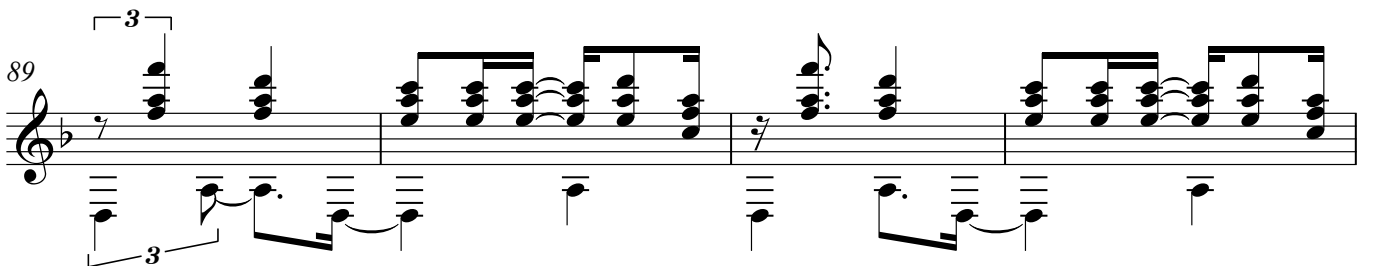
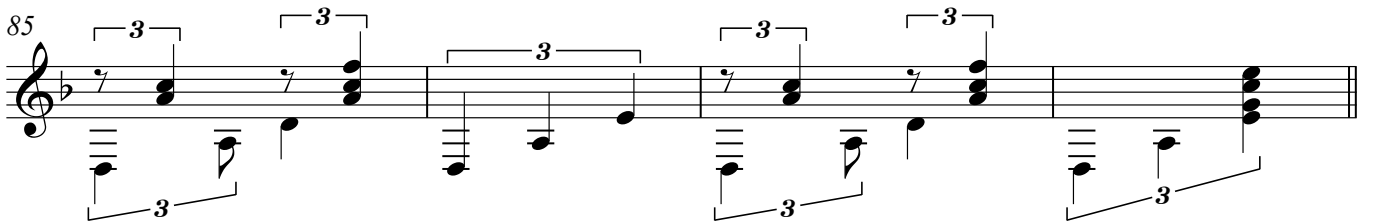
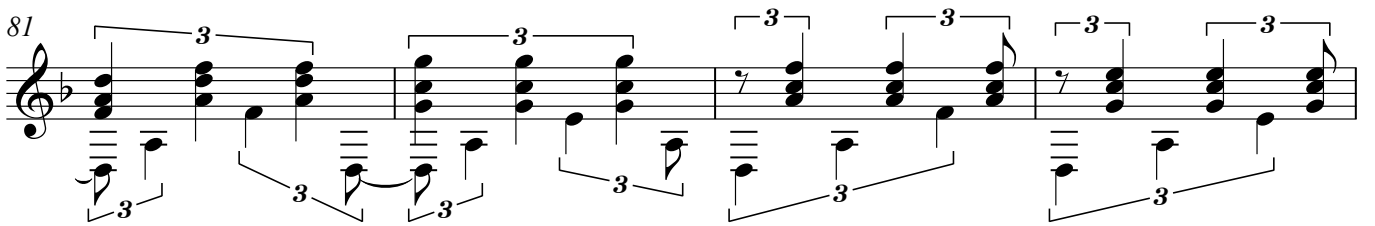
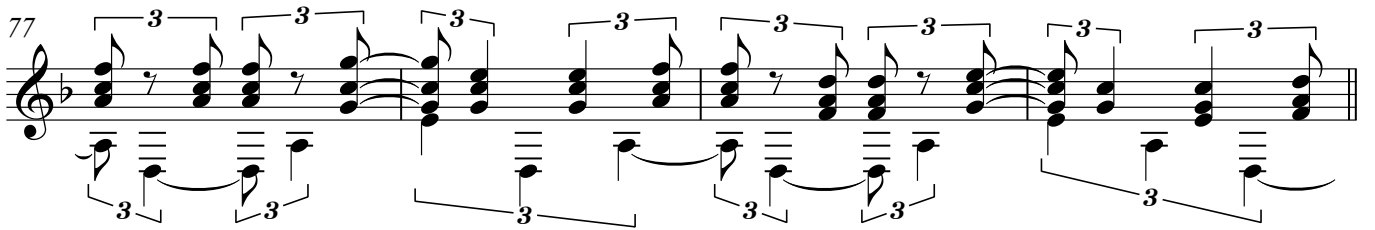
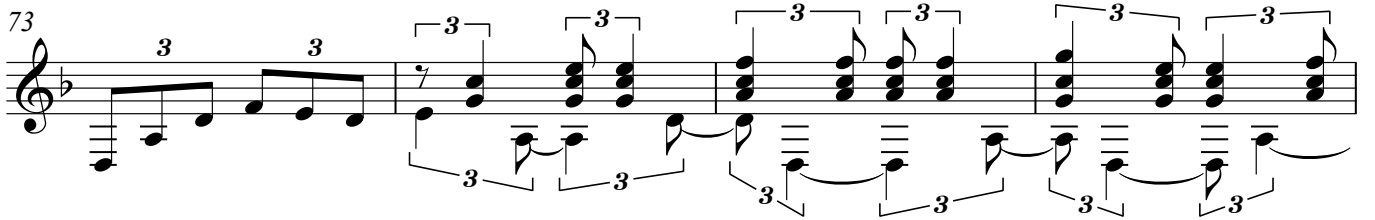
21

25

29

33





99

101

105

109

113

117

121

125

129

This musical score consists of nine systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 99, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125, and 129. The notation is highly complex, featuring numerous triplets (indicated by a '3' and a bracket) and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line at measure 129.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 133 to 167. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate, steady pace. The score is characterized by a consistent accompaniment of eighth-note chords in the left hand and a more melodic, often triplet-based, line in the right hand. Measures 133-136 feature prominent triplets in both hands. From measure 137 onwards, the right hand often plays sixteenth-note or eighth-note patterns, sometimes with slurs, while the left hand continues with the eighth-note chordal accompaniment. The piece concludes with a final chord in measure 167.

133

137

141

145

149

151

155

159

163

167

This musical score is for a piano piece, spanning measures 171 to 202. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The piece features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The melody is characterized by frequent sixteenth and thirty-second note runs, often with slurs and ties. The bass line consists of sustained chords and moving lines, sometimes featuring triplets. The score is divided into systems, with measure numbers 171, 175, 179, 183, 186, 190, 194, 198, and 202 marking the beginning of new systems. The final measure (202) ends with a double bar line.

171

175

179

183

186

190

194

198

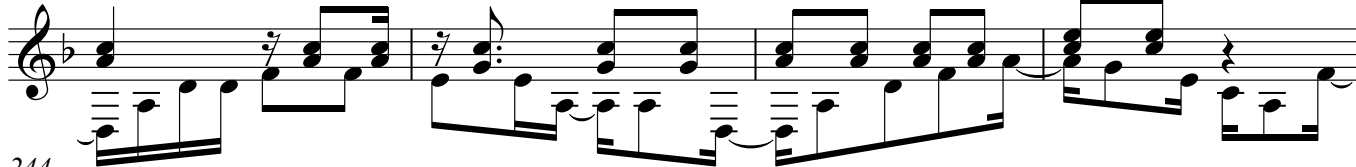
202

This musical score is for a piano piece, spanning measures 206 to 236. It is written in a single system with two staves per measure. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of musical elements:

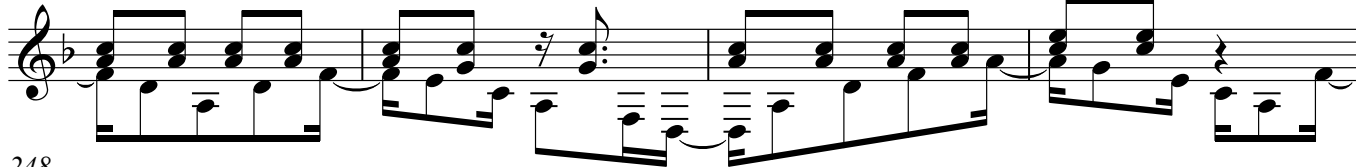
- Measures 206-210:** The right hand features complex chords and triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- Measures 211-213:** The right hand continues with chords and triplets, and the left hand maintains the eighth-note pattern.
- Measures 214-217:** The right hand shows more intricate chordal textures, and the left hand's eighth-note accompaniment remains consistent.
- Measures 218-221:** The right hand features a series of chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- Measures 222-223:** The right hand has a few final chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- Measures 224-227:** The right hand features a series of chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- Measures 228-231:** The right hand features a series of chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- Measures 232-235:** The right hand features a series of chords, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.
- Measure 236:** The final measure of the score, featuring a series of chords in the right hand and the eighth-note accompaniment in the left hand.

8

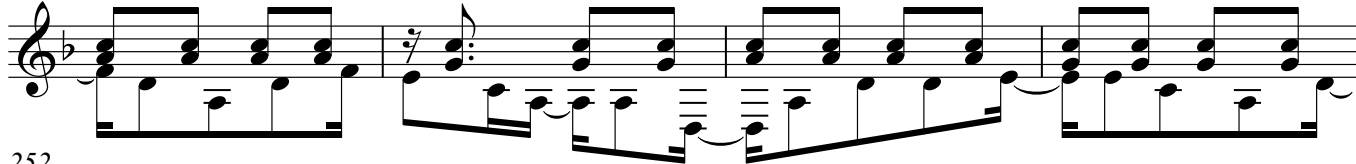
240



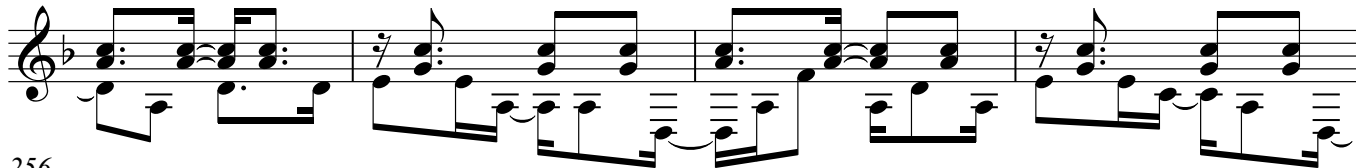
244



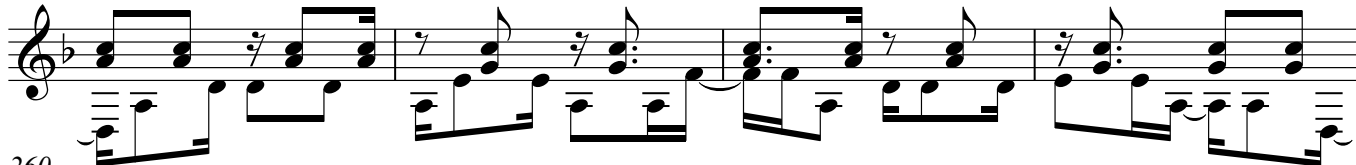
248



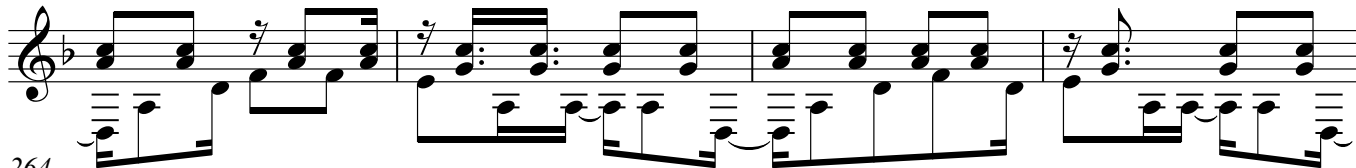
252



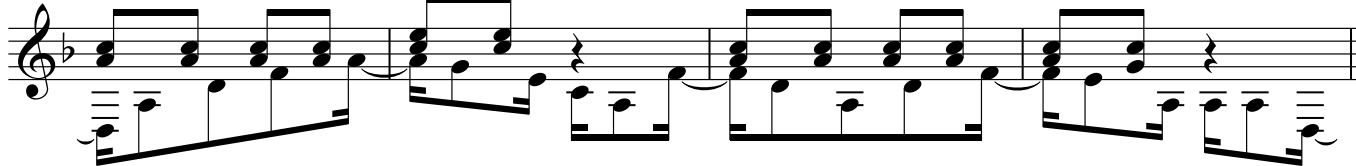
256



260



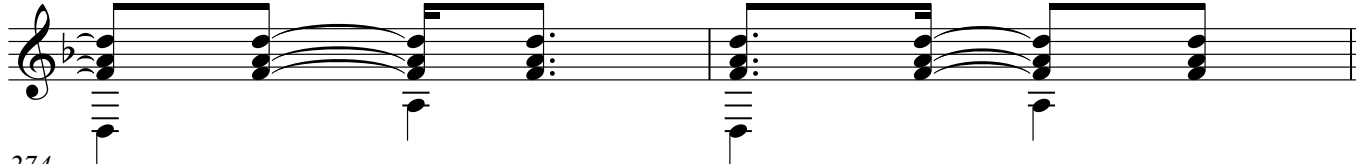
264



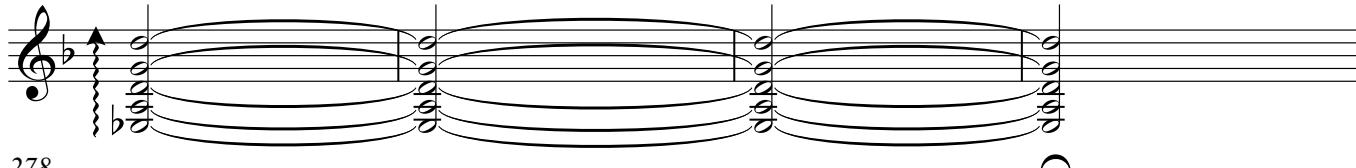
268



272



274



278

